

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana



**Anatomía de un escritor.
El espacio del silencio, la dimensión fantástica
y el compromiso con la historia en la obra
literaria de Javier Cercas.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

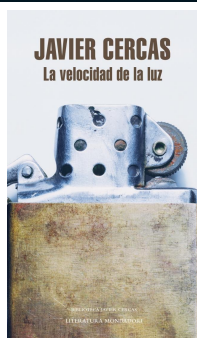
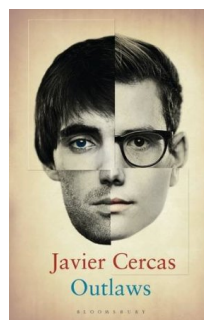
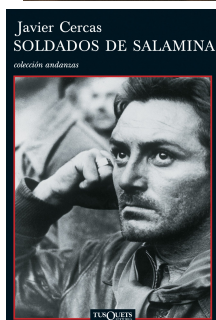
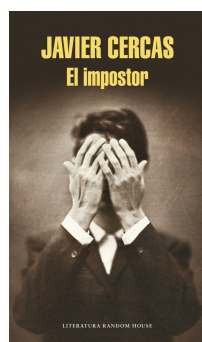
**PRESENTADA POR
Miguel Ángel de Lucas Chorro**

Bajo la dirección de la doctora
Mercedes Comellas Aguirrezábal

Sevilla, 2017

MIGUEL ÁNGEL DE LUCAS

Anatomía de un escritor.
El espacio del silencio, la dimensión fantástica
y el compromiso con la historia en la obra
literaria de Javier Cercas.



TESIS DOCTORAL
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
SEVILLA, 2017

*A mi madre, que siempre está ahí,
por descubrirme las letras
A mi padre, que ya partió,
por descubrirme los libros
(in memoriam)*

Los dioses han ocultado lo que hace vivir
a los hombres.

Hesíodo, *Los trabajos y los días*.

Nuestra vida, decía Pitágoras, se asemeja a la grande y populosa
asamblea de los juegos olímpicos; unos ejercitan su cuerpo para
alcanzar renombre en los juegos; otros en el comercio para lograr
ganancia, y otros hay, que por cierto no son los más
insignificantes, cuyos fines consisten sólo en investigar la razón de
las cosas y en ser pacíficos espectadores de la vida de los demás
hombres para ordenar y juzgar la suya propia.

Michel de Montaigne, *Ensayos*.

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo.
Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis (...)
Eso, decir eso, sin saber qué. Parece que hablo, y no soy yo, que
hablo de mí y no es de mí. Estas pocas generalizaciones para
empezar. ¿Cómo hacer, cómo voy a hacer, qué debo hacer, en la
situación en que me hallo, cómo proceder? Por pura aporía o bien
por afirmaciones y negaciones invalidadas al propio tiempo, o
antes o después. Esto de un modo general. Debe de haber otros
aspectos. Si no, sería para desesperar de todo. Pero es para
desesperar de todo.

Samuel Beckett, *El innombrable*.

ÍNDICE

PRÓLOGO	13
---------	----

INTRODUCCIÓN

1.	ENTRAR EN CERCAS	23
	1.1 La realidad de Javier Cercas	24
	1.2 Entre el juego estético y el deber histórico	26
	1.3 Hipótesis de trabajo	27
	1.4 Corpus	29
	1.5. Estado de la cuestión	31
	1.5.1 Estudios completos	32
	1.5.2 Capítulos de libro o parte de otros estudios	35
	1.5.3 Artículos en revistas especializadas	36

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2	DIFICULTADES PARA LA INVESTIGACIÓN:	41
	2.1 Cuatro razones para no escribir una Tesis y una sola para escribirla	42
	2.1.1 Magnitud y fungibilidad de la industria editorial.	44
	2.1.2 Naturaleza indefinida e indefinible de la novela	45
	2.1.3 Aclaraciones terminológicas: límites y engaños del lenguaje.	49
	2.1.4 Falta de distancia histórica	54
	2.2 ... Y una razón a favor: la construcción de la ciudad democrática	55
	2.2.1. Por una “lectura descodificadora”	57
3.	BASES TEÓRICAS	59
	3.1. Canon y debate	65

PRIMERA PARTE: EL ESCRITOR Y SU TIEMPO

4.	CERCAS Y LA NOVELA DEL CAMBIO DE SIGLO	75
4.1.	La verdad de las máscaras: una aproximación biográfica	75
4.2.	El escritor y su tiempo: una aproximación histórica	85
4.3.	Entre el arte y el comercio: el marco editorial	103
4.4.	La hora del lector	118
4.5.	Sobre los inconvenientes de escribir en libertad.	131
4.5.1	Un mapa que no gustaría a Ernest Hemingway	131
4.5.2.	La generación de Javier Cercas	147
4.5.3.	Senderos de la novela actual	154
4.5.4.	Hacia un realismo posmoderno	159
4.6.	Javier Cercas o el realismo de un ilusionista	175

SEGUNDA PARTE: EL MAPA Y LOS TERRITORIOS

5.	LA TRAGEDIA Y EL TIEMPO: LA NOVELA COMO TESTIMONIO DEL PASADO	183
5.1.	Sobre la memoria colectiva.	188
5.2.	Sobre la mirada del nieto	206
5.2.1.	Señales de un pasado que se resiste a dejar de ser presente	206
5.2.2.	1986: un aniversario marcado por el silencio	213
5.2.3.	El fin del silencio: factores que cambian la mirada hacia el pasado	214
5.3.	Abrir otra verdad o la nueva novela sobre la Guerra Civil	220
5.3.1.	Cercas en Salamina	222
5.3.2.	Novelas que discuten con la historia	229
5.4.	La era de las imposturas (sobre el declinar de la memoria histórica)	254
5.4.1.	El impostor entra en escena	266

6.	LOS ABISMOS DEL YO: LA NOVELA COMO BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD	287
6.1.	El novelista ante sí mismo	289
6.2.	La autoficción. El yo fabulado	292
6.3.	El giro subjetivo: rasgos claves de la poética de la autoficción	299
6.4.	La consolidación de un canon. Tres caminos hacia la ficcionalización del yo	301
6.5.	Análisis práctico: <i>La velocidad de la luz</i>	309
6.6.	El que camina a mi lado. El doble, la identidad y los pactos con el diablo	316
6.6.1.	La amenaza del yo: viaje guiado hacia el abismo	320
6.7.	El giro neofantástico: la realidad como máscara	332
6.8.	Tres historias sobre dobles: “El pacto”, “La verdad de Agamenón” y <i>El inquilino</i>	335
6.9.	Conclusión: Tras los límites de lo fantástico, en los límites de la novela	351
7.	LA REALIDAD INVENTADA: LA NOVELA COMO RELATO REAL	355
7.1.	El hombre que descubrió el hielo. Una lección de García Márquez.	357
7.2.	Metaficción: Un laberinto de espejos	365
7.2.1.	Una aproximación conceptual	368
7.3.	John Barth y la tentación del silencio	378
7.4.	La fragua metaficcional: <i>El móvil</i> y <i>El vientre de ballena</i>	383
7.5.	La invención de la realidad	399
7.5.1.	Imágenes irreales: <i>Anatomía de un instante</i>	401
7.5.2.	La zona Cercas: el triángulo entre novela, periodismo e historia	404
7.6.	Plegando los lados del triángulo: la tercera verdad	426

TERCERA PARTE: EL ESPACIO DEL SILENCIO

8.	EL FACTOR CERCAS. LOS SECRETOS DEL SILENCIO	435
8.1.	El núcleo temático: Todo(s) lo(s) Cerca(s)	437
8.2.	El principio del punto ciego: Saber callar a tiempo	456

Y FINAL: CITA EN STOCKTON

CONCLUSIONES	479
EPÍLOGO: UNA NOTA SOBRE EL MONARCA DE LAS SOMBRAS	503
BIBLIOGRAFÍA	511

PRÓLOGO

Toda historia tiene un principio. En el caso de esta Tesis, la historia comienza con una charla en la Biblioteca Infanta Elena de Sevilla. Fue el 29 de noviembre de 2012, ahora hace más de cuatro años, cuando escuché hablar por primera vez a Javier Cercas. Todavía conservo las notas tomadas a mano de esa conferencia, organizada con motivo de la presentación de *Las leyes de la frontera*. Tres revelaciones ocurrieron en pocas horas. La primera es que ese día descubrí la teoría del punto ciego, según la cual en el centro de todas las novelas (o al menos dentro de todas las novelas verdaderamente importantes) encontramos una zona en la que no se ve nada, un silencio a través del cual la novela nos habla, una pregunta para la que no existe una respuesta directa y cuya respuesta es la propia búsqueda, el propio libro. Las novelas de Cercas, *Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante*, *La velocidad de la luz*, no podían comprenderse sin ese punto ciego.

La segunda revelación se refería a los mitos. En una de las páginas de mi cuaderno apunté lo siguiente: “nos construimos con mitos, son la materia de la que estamos formados, pero en todas mis novelas he intentado mirar dentro de esos mitos y procurar desmontarlos”. *Soldados de Salamina* era una indagación en el mito de la Guerra Civil. *Anatomía de un instante* era una nueva vuelta al mito de la transición.

La tercera revelación llegó al acabar la charla. Una vez terminado el acto, y después de aguardar pacientemente la cola de lectores que portaban en las manos *Las leyes de la frontera*, mi directora de Tesis, Mercedes Comellas hizo los honores y me presentó a Javier Cercas. El escritor estaba acompañado por Fernando Iwasaki. Yo acudí acompañado de Carmen, con quien llevaba viviendo los últimos cinco años y que en los últimos meses había dedicado su trabajo Fin de Máster a comparar *Soldados de Salamina*, el relato del fallido fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas y la búsqueda del miliciano que decidió salvarle la vida, con *HHhH*, la novela sin ficción que el francés Laurent Binet había dedicado al atentado en Praga contra el oficial nazi y artífice de la solución final, Reinhard Heydrich. Comenzamos entonces los cinco una conversación sobre historia, periodismo y literatura que se prolongó hasta que el personal de la biblioteca apagó las luces y nos invitó amablemente a irnos de una vez a casa.

Antes de despedirnos, recuerdo con exactitud que Cercas dijo algo revelador: en *Soldados de Salamina* había intentado iluminar la historia, recuperar el sentido de lo ocurrido, como si avanzase con una linterna por un camino repleto de sombras. Llegado a cierto punto, ese haz de luz que ofrece el conocimiento histórico se apaga. En ese momento, para seguir avanzando, se vio obligado a recurrir a encender los faros de ficción. Ese empeño explica la aparición de Miralles, el personaje más sólido y fascinante de la novela (y también el único o casi el único personaje inventado de todo el libro). La ficción, por tanto, podía verse no solo como una alteración de la Historia: la ficción podía completar la Historia. Se trataba de un debate inagotable, que desde luego no agotamos aquella noche, ni siquiera cuando el personal de la biblioteca cerraba las puertas y recogía las sillas.

Ya en la calle, mientras Carmen y yo regresábamos a casa caminando por el puente de Triana, tuve claro que había encontrado un tema y un autor al que dedicar los siguientes años de mi vida.

Acabo de escribir que la historia de esta Tesis empezó en noviembre de 2012. Miento. En realidad había comenzado mucho antes. Como otros muchos lectores, descubrí a Javier Cercas en el verano de 2001, a la edad de 19 años. La primera persona que me habló de él fue mi padre, Felipe Carlos Lucas. Si no me equivoco, *Soldados de Salamina* fue uno de los últimos libros que me regaló antes de morir. El último, poco antes de su muerte, sería *2666*, de Roberto Bolaño. Esa primera edición de *Soldados de Salamina*, que tengo a mi lado mientras escribo este prólogo, lleva el sello de Círculo de Lectores y la firma de mi padre. Su recomendación del libro de Cercas se basaba en dos razones de peso: “Está muy bien escrito”, me dijo. “Y además, creo que el autor es de Cáceres”. Por esa época las conversaciones con mi padre se habían vuelto escasas, poco más que esporádicas. Desde el divorcio, a mi padre lo veía desde niño solamente para almorzar con él los fines de semana. Al cumplir los dieciocho y marcharme a Madrid a estudiar la carrera, todavía le vería menos. Por eso, si me recomendaba un libro, debía haber alguna razón para ello. Recuerdo que por esas fechas había empezado a discutir de política con mi padre. La palabra discusión es, quizás, bastante amable, porque las conversaciones solían terminar con voces destempladas y un par de gritos. Aunque coincidíamos en más de lo que discrepábamos, parecíamos no estar de acuerdo en nada. Sobre literatura, sin embargo, confiaba mucho en su criterio. Tras el divorcio, cuando yo tenía nueve años, mi padre se había mudado de casa, pero su biblioteca no se movió de sitio. En algún lugar dejó escrito Borges que la biblioteca de su padre fue el acontecimiento capital de su vida. No me atrevería a decir lo mismo, pero sí puedo asegurar que gracias a esa biblioteca y a las recomendaciones de mi padre tuve la suerte de descubrir a una edad muy temprana la obra de García Márquez, de Vargas Llosa, de Julio Cortázar, de Miguel Delibes, de Ramón J. Sender. Que un nuevo autor pudiera añadirse a ese panteón de escritores resultaba, como mínimo, digno del máximo interés por mi parte.

Leí *Soldados de Salamina* durante ese verano de mi primer año de carrera. Al regresar a la Universidad me di cuenta de que no había sido el único. Discutir sobre esa novela en la cafetería de la facultad pasó a convertirse en una buena alternativa para ocupar el tiempo entre clase y clase. Me ocurrió con Cercas lo que a él le había ocurrido con Sánchez Mazas: no dejaba de pensar en el libro. Cuantas más lo leía, menos alcanzaba a entenderlo; cuanto menos lo entendía, más me intrigaba y más quería saber sobre él. En los años siguientes leí *Anatomía de un instante* y *La velocidad de la luz*. Al igual que otros compañeros de facultad, pensaba que algún día escribiría algo como *Soldados de Salamina*. Rastreé en antecedentes familiares. Estudié libros de historia en busca de alguien como Miralles, el héroe republicano que salva a Sánchez Mazas y que, de algún modo, nos devuelve la fe en la condición humana. Sobra decir que el propósito quedó aparcado.

Mi siguiente encuentro con la obra de Cercas llegaría en un momento y un lugar inverosímiles. Ocurrió ocho años después, durante mi curso Erasmus, en un ciclo de lecturas sobre la obra de David Trueba organizado por el Instituto Cervantes de Praga. En teoría, se trataba de reuniones semanales dedicadas a comentar los libros de Trueba con motivo de su reciente traducción al checo. Únicamente *acudimos* seis personas. A partir de la segunda semana, el club de lectura se convirtió en un foro de debate sobre *Soldados de Salamina* (la película, dirigida por

David Trueba). En la tercera semana, el ciclo se había convertido en un debate sobre *Soldados de Salamina* (el libro, escrito por Javier Cercas). Así fue como conocí a Carmen, que en cada una de las reuniones se empeñaba con destreza en llevarme la contraria. Un mes más tarde, y después de que pudiéramos conocer a David Trueba y hablar con él de *Soldados de Salamina* (el libro y la película), Carmen y yo empezamos a vivir juntos. Pasamos el año en un sótano en Praga y después acabamos en un peregrinaje en busca de trabajo y de estudios que nos llevó primero a Sevilla, al año siguiente (en una suerte de exilio económico, laboral y generacional) a Londres, y por último (perdida ya toda esperanza) de vuelta a un pueblo de Andalucía.

Durante esa temporada en el exilio empecé sin éxito otro libro inspirado en *Soldados de Salamina*. Mi relato real contaría la azarosa vida de un brigadista checoslovaco (Artur London) que en la Guerra Civil acude en auxilio de la República española. Era la historia de un héroe tres veces derrotado, que tras la caída de la República sería deportado a Mauthausen y después, tras unos años en el Partido Comunista de Checoslovaquia, acaba acusado en los Procesos de Praga por sus simpatías trotskistas. También pensé en un primer proyecto de Tesis. Para mi asombro, en Londres había descubierto una carta de Mariano José de Larra a sus padres, fechada el 26 de mayo de 1835 y enviada desde Reino Unido. En ella me encontré con un *Fígaro* desconocido, todo un *hipster* o un *coolhunter*, un rastreador de tendencias que camina por la capital británica en contacto con las últimas modas del momento. “En Londres paro en *Fleet Street* [la calle de la prensa] y en la *City*. Anoche estuve en *Covent Garden* y oí una ópera francesa traducida al inglés”. Leyendo su correspondencia, tuve la impresión de haber recibido el correo electrónico de un amigo advirtiéndome de lo que iba a encontrar en mi periplo londinense. A Larra le impresionaba el tamaño de la ciudad (“París es, indudablemente, al lado de esto, un pueblo”) y por supuesto, los precios, algo que no había cambiado en absoluto: “Es un caño en el bolsillo, pero si se paga se disfruta (...) En Lisboa me hartaba a ostras, mariscos y buenos vinos por un duro la comida; aquí viene a costar un duro cada sorbo de vino; ir al teatro es como hacerse un frac, y se paga a todo inglés que le mire a uno a la cara”. Así que tras mi regreso de Londres, inevitablemente arruinado, me planteé la idea de dedicar el doctorado a un tema algo atrevido: averiguar cuánto de la sangre nueva que trae Larra a las letras españolas procedía no sólo de Francia, como tantas veces se ha señalado, sino también, por qué no, de Inglaterra.

Ese había sido mi plan hasta noviembre de 2012. Como digo, el día que escuché hablar a Cercas fue el día en que todo cambió. Cuando terminó su conferencia, y mientras regresaba con Carmen a la casa del pueblo, pensamos que al hablar de la obra de Javier Cercas podría, en realidad, seguir estudiando todo aquello que me interesaba. Sus libros eran lo que los antiguos llamarían una cornucopia, el cuerno de la abundancia. Podría hablar de la Guerra Civil, pero también de los autores latinoamericanos que se veían reflejados en sus libros: hablaría de Vargas Llosa y de García Márquez, de Cortázar y de Borges. En sus libros vería a Bolaño (uno de sus personajes), pero también a Kafka y Kundera (con quienes pasé mi año en Praga) y también a Larra (con quien me había topado sin esperarlo en Londres). También llegué a otra conclusión: que desde el año 2001, cuando lo leí por primera vez, no habían dejado de publicarse muchas novelas que procuraban imitar, con mayor o menor disimulo, con mejor o peor fortuna, *Soldados de Salamina*. ¿No sería más interesante, me pregunté, dedicarse por una vez no ya a escribir algo como *Soldados de Salamina*, sino a entenderlo, a conocer mejor al autor y el conjunto de su obra, a interrogarse por las

razones que llevaron a Javier Cercas a escribir y a procurar, en definitiva, iluminar sus textos con la luz de la curiosidad y del estudio? ¿No era esa, de hecho, una tarea mucho más creativa, en el mejor sentido de la palabra, una ocupación preferible a la de dedicar mis horas libres a pergeñar una versión más pálida, más tosca y más pobre de una novela que ya había sido escrita?

A esta tarea es a lo que he dedicado los últimos cuatro años de trabajo. Por supuesto, esta auténtica odisea intelectual que supone la escritura de una Tesis doctoral no habría sido posible sin la ayuda de una serie de personas que, al igual que la diosa Atenea para Ulises, me han acompañado en el viaje a Ítaca. En primer lugar, como no puede ser de otro modo, a mi directora Mercedes Comellas Aguirrezábal, cuyo entusiasmo, amabilidad, erudición y perspicacia sólo pueden describirse en términos hiperbólicos. Sin su guía y sus consejos, este proyecto de investigación posiblemente hubiera naufragado al poco de zarpar. En segundo lugar, a Carmen, mi mejor compañera de viaje, de lecturas y de tardes y noches eternas delante de torres de libros y papeles. Creo que es la única persona que ha deseado más que yo que terminase de una vez esta Tesis y que, por fin, podamos irnos juntos a cualquier parte. En tercer lugar, a mi madre, Isabel Chorro, quien sin que nadie la obligase ha terminado por leerse todas las novelas de Cercas y todas las páginas de esta Tesis (lo que tiene mérito).

Cuando lo he necesitado, el propio Javier Cercas ha sido extraordinariamente generoso, siempre dispuesto a responder a mis correos llenos de dudas, intuiciones, conjeturas y peticiones de libros y artículos. Otro tanto cabe decir de Jordi Gracia, cuya capacidad de análisis alcanza a menudo niveles de clarividencia. A él le debo un ejemplar de la primera edición ya descatalogada de *El móvil*, publicado por Sirmio en 1987 y cuyo hallazgo supuso para esta tesis poco menos que el encuentro del Santo Grial. En este listado no puede faltar tampoco Juan Sánchez, de la Universidad Carolina de Praga, que me puso sobre la pista. En Sevilla, para cada duda en cuanto aparecía el nombre de Cervantes, Mercedes y yo contamos con la opinión sabia de Isabel Román. No puede faltar aquí mi agradecimiento a Julio César Figueroa, devoto de Julio Ramón Ribeyro y limeño itinerante, y también mi *sparring* en el combate de boxeo contra la bibliografía y mi compañero de batallas en la recta final de este trabajo. Nuestros desayunos de trabajo, que se alargaban hasta las cinco de la tarde mientras nos quemábamos las pestañas buscando referencias, páginas y años de edición, fueron fundamentales para terminar de pulir esta Tesis.

Debo agradecer de la misma manera la ayuda y los ánimos de Cristina Oñoro Otero. Su investigación doctoral y su libro dedicado a Enrique Vila Matas fueron, desde un primer momento, un faro para esta Tesis, un ejemplo de cómo la labor académica rigurosa puede llegar a contagiar el amor por la literatura. En estos años he leído varios tomos de trabajos y artículos dedicados a la obra de Javier Cercas, consultado y hablado con al menos una decena de profesores y estudiantes de postgrado. Entre ellos merece mención especialmente Rebeca Martín, cuyas indagaciones sobre el motivo del doble fantástico me permitieron leer la obra del extremeño desde una perspectiva nueva y original. También agradezco la disposición a compartir su sabiduría por parte David Roas (explorador de lo fantástico), de Domingo Ródenas (explorador de la literatura) y de Juan Francisco Fuentes (quizás el más solvente explorador de la Historia reciente española). Entre los estudiosos de Cercas, no puedo sino mostrar mi agradecimiento por la agudeza analítica de Ignacio Rodríguez de Arce, quien no puso inconveniente en compartir sus hallazgos hermenéuticos. Y entre los críticos,

fue un agradable placer, además de un desafío, intercambiar opiniones con personas del nivel de Sebastiaan Faber, holandés errante y guardián de la memoria en el departamento de estudios hispánicos del Oberlin College, así como Ignacio Echevarría, más cordial con una taza de té delante que con la pluma en la mano.

Termino aquí esta lista y veo que falta un nombre. He dicho ya que dediqué mi Tesis a Cercas porque eso me permitiría seguir leyendo a los autores que descubrí en la biblioteca de mi padre, releer a Vargas Llosa y García Márquez, a Cabrera Infante y a Cortázar, a Borges y a Bolaño y a Ferlosio. Quizás ahora, mientras termino de escribir este prólogo, me doy cuenta de que el motivo principal para escribir esta Tesis tal vez no fuera otro que tener la oportunidad de seguir hablando de libros con mi padre, de continuar con él una conversación o una discusión demasiado importante como para dejarla a medias por un contratiempo tan inoportuno como la muerte, de decirle que, de algún modo, aunque siempre pensó que no le escuchaba, o que no le escuchaba lo suficiente, le hice más caso de lo que él pensaba.

En Sevilla, a cinco de enero de 2017

NOTA SOBRE EL FORMATO DE CITAS

Con objeto de facilitar la lectura, dado que los libros de Cercas aparecerán citados periódicamente en estas páginas, sus títulos aparecen aquí referenciados del siguiente modo:¹

El móvil: Móvil.

La obra literaria de Gonzalo Suárez: Suárez.

El inquilino: Inquilino.

Una buena temporada: Temporada.

El vientre de la ballena: Velocidad.

Relatos reales: Relatos.

Soldados de Salamina: Soldados.

Diálogos de Salamina: Diálogos.

La velocidad de la luz: Velocidad.

La verdad de Agamenón: Agamenón.

Anatomía de un instante: Anatomía.

Las leyes de la frontera: Leyes.

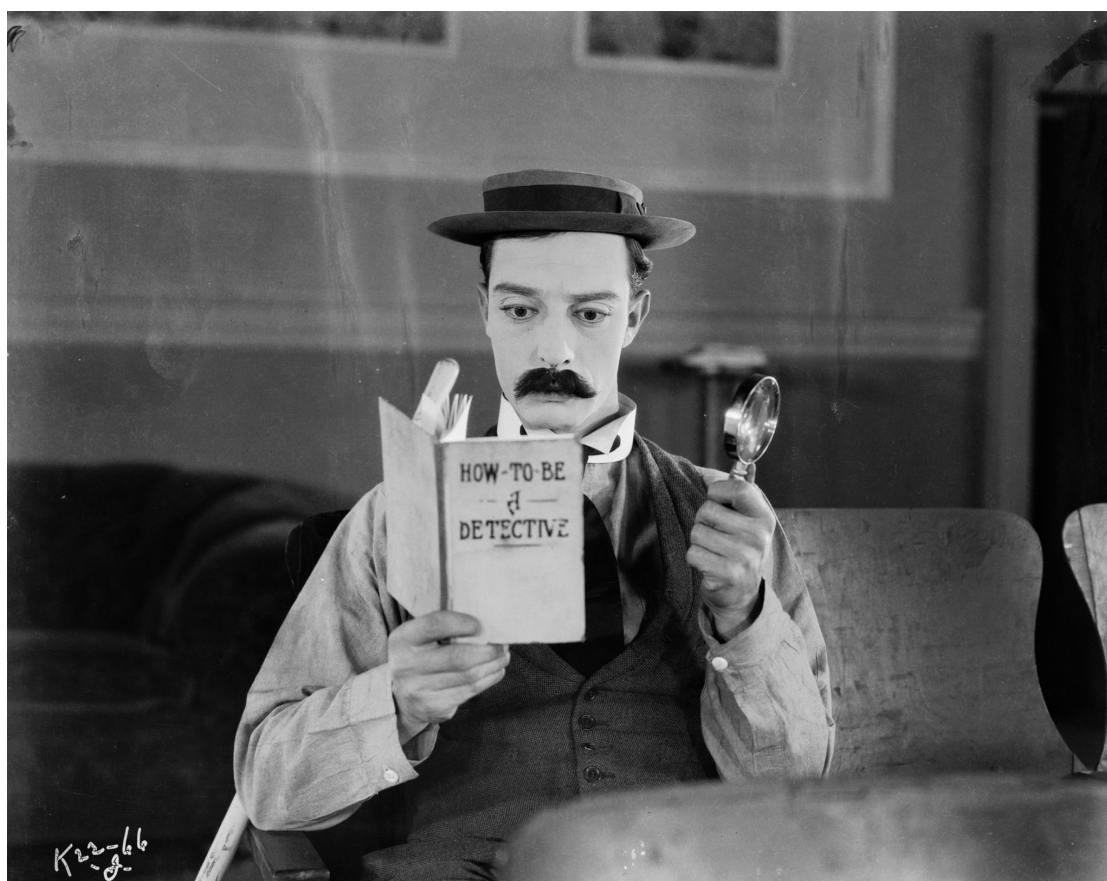
El impostor: Impostor

El punto ciego: Punto ciego.

El monarca de las sombras: Monarca

¹ A menos que se especifique lo contrario, la página citada corresponderá a la primera edición. Las únicas excepciones a esta regla serán *El móvil*, en cuyo caso se opta por la segunda edición, publicada por Tusquets en 2003, y *La verdad de Agamenón*, que aparece citado conforme a la edición de Mondadori en 2006.

INTRODUCCIÓN



1. ENTRAR EN CERCAS

Una casa con un millón de ventanas. O más bien con un número de ventanas imposible de contar. Sin duda, una de las imágenes más sugerentes y al tiempo más enigmáticas sobre la naturaleza de la literatura la encontramos en “la casa de la ficción”. Esta conocida metáfora, que Henry James presenta en su prefacio a *El retrato de una dama*, explica el modo en que las narraciones nos descubren el mundo. Se trata, según lo describe el autor estadounidense, de un edificio singular:

La casa de la ficción, en suma, no tiene una sino un millón de ventanas. [...] Esas aberturas, de forma y tamaño desigual, dan todas sobre el escenario humano, [...] Son ventanas, meros agujeros en un muro inerte, desconectadas, encaramadas en lo alto; no son puertas articuladas abiertas directamente sobre la vida. Tienen una característica propia: detrás de cada una de ellas se yergue una figura provista de un par de ojos, o al menos de prismáticos, que constituye, una y otra vez, para la observación, un instrumento único que asegure a quien lo emplea una impresión distinta de todas las demás (James, 2009: 21).

Nacido en 1843, Henry James se adelantó en muchos sentidos a las reflexiones y estudios que cobrarían forma en el siglo XX. Fue uno de los primeros escritores que se interrogó sobre sus propias obras desde una perspectiva moderna. Es sabido que sus anotaciones previas antes de comenzar cada libro ocupaban a veces más páginas que la narración final. Así, a base de estudiar los elementos que componen el relato, acabó por ser uno de los primeros autores capaz de convertir las cuestiones técnicas (los mecanismos de la ficción) en un elemento central de sus textos.

La casa de la ficción es una metáfora. Invita a ver la escritura como un modo de descubrir mundos ocultos, más allá de nuestra visión cotidiana. De acuerdo con esta idea, el acto de escribir tiene algo de sortilegio. Para entrar en “la casa” hemos de salir de nuestro entorno habitual, franquear el umbral y sumergirnos en el mundo del escritor. Lo asombroso, una vez hemos dado ese paso, es que el “millón de ventanas” (no importa cuál elijamos) no nos aleja de la realidad; al contrario, nos devuelve a ella. Por eso, escribe James, “esas aberturas, de forma y tamaño desigual, dan todas al escenario humano”. Leemos narrativa, viene a decirnos, no sólo por el gusto del relato. Los grandes narradores logran, además, ofrecernos una percepción más nítida de la realidad, una mejor comprensión del mundo. La buena literatura nos conduce a descubrir mejor quiénes somos, de qué material estamos formados. Y ésta es precisamente, como veremos a lo largo de estas páginas, la búsqueda que alienta la trayectoria literaria de Javier Cercas.

Hablamos de Henry James, pero sus investigaciones, sus dudas, abren el camino hacia el autor al que dedicamos nuestra Tesis. Al igual que James, Cercas pertenece a la particular estirpe de narradores que combina la escritura con una profunda reflexión crítica sobre su trabajo. En sus artículos y ensayos, pero sobre todo en sus novelas, vemos al autor cuestionar lo que hace, examinar lo que ha escrito, avanzar y retroceder sobre sus pasos, siempre comentando con el lector sus resultados. Como un ilusionista que desvela sus trucos, sus narradores nos informan de cada decisión. Esos elementos, finalmente, son los que dan forma a sus tramas narrativas.

Hay muchas formas de entrar en el universo de Cercas. La manera más frecuente, por la que optan la mayoría de sus lectores, es a través de *Soldados de Salamina*. Así ocurrió en el caso del autor de esta Tesis cuando descubrió este libro con 19 años en el verano de 2001. Al adentrarnos por esta ventana encontramos a Miralles, el misterioso miliciano que durante un instante eterno apunta con su fusil al ideólogo falangista Rafael Sánchez Mazas hasta que decide dar media vuelta y salvar su vida. Tras esta primera lectura, el siguiente paso para muchos de sus seguidores consiste en asomarse a *Anatomía de un instante*. Allí hallamos al presidente Adolfo Suárez durante el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981. Cercas nos muestra cómo Suárez permanece en su escaño, desafiante, a diferencia de los demás parlamentarios quienes, con la excepción de Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo, se lanzan al suelo mientras el grupo de golpistas ametralla el techo del Congreso de los diputados. Podemos asomarnos al rostro de Enric Marco, el gran impostor y el gran maldito, el hombre que durante años se hizo pasar por prisionero de un campo de concentración alemán sin haber pisado nunca un campo de concentración. “En cada una ellas hay una figura con un par de ojos” (2009:21), dice Henry James refiriéndose a las ventanas de su enigmática casa. Veremos, en estas páginas, que cada una de las figuras que dibuja Cercas contiene en su interior un interrogante.

Esta Tesis se adentra en sus novelas más conocidas, pero continúa el camino por la totalidad de su obra. Recorreremos sus primeros relatos, sus novelas cortas, sus artículos en prensa. Buscaremos las estructuras sobre las que Javier Cercas construye su edificio literario. Veremos qué materiales emplea para dar forma a sus textos y qué autores han servido como modelos de su universo narrativo. Advertiremos, desde el comienzo, que al cruzar el umbral que nos propone Cercas estamos entrando en un lugar aún más enigmático que la “casa” propuesta por James, pues el lector no siempre estará seguro sobre si aquello que tiene ante sí forma parte de la imaginación o pertenece al mundo real.

1.1 La realidad de Javier Cercas

Ya hemos visto que Javier Cercas reflexiona a menudo sobre su actividad de escritor. También sus personajes hablan, a veces con pasión, sobre este asunto. La metaliteratura (sobre cuya posible definición nos detendremos más adelante) configura una de las claves de su universo. La preocupación sobre cuál es el sentido de escribir resuena, como un latido, en el fondo de todas sus historias. Y las respuestas que encuentra el autor extremeño establecen, como enseguida veremos, un vínculo no muy lejano con la visión propuesta por Henry James.

¿Qué convierte a alguien con cierto talento para hilar palabras en un auténtico escritor? En *Soldados de Salamina* se insiste en la diferencia entre un escritor menor y un gran escritor. Al inicio de su siguiente novela, *La velocidad de la luz*, el personaje protagonista y un huraño profesor universitario se enzarzan en una discusión sobre este tema inagotable:

Y luego preguntó: ¿Qué es un escritor? -¿Qué va a ser?- me impacienté- Un tipo que es capaz de poner las palabras unas detrás de otras y que es capaz de hacerlo con gracia. -Exacto-aprobó Rodney-. Pero también es un tipo que se plantea problemas complejísimo y que, en vez de resolverlos, como haría cualquier persona sensata, los vuelve más complejos todavía. Es decir: es un chiflado que mira la realidad, y a veces la ve. – Todo el mundo ve la realidad-objeté. Aunque no esté chiflado. -Ahí es donde te equivocas-dijo Rodney-. Todo el mundo mira la realidad, pero poca gente la ve. El artista no es que vuelve visible lo invisible (...) el artista es el que vuelve visible lo que ya es visible y todo el mundo mira y nadie puede o nadie sabe o nadie quiere ver. (...) Quiero decir que la gente normal padece o disfruta la realidad, pero no puede hacer nada con ella, mientras que el escritor sí puede, porque su oficio consiste en convertir la realidad en sentido, aunque ese sentido sea ilusorio; es decir, puede convertirla en belleza, y esta belleza o este sentido son su escudo. (*Velocidad*: 68)

El fragmento citado nos pone sobre la pista de algunos elementos esenciales en la obra de nuestro autor: el punto de vista, la autoficción, el juego. A cada uno de ellos dedicaremos un capítulo particular. Antes de ello conviene, sin embargo, que nos acerquemos brevemente a la figura del autor que da vida las novelas.

Puede ser materia de debate fijar el momento en que Javier Cercas se convirtió en escritor. No caben dudas, en cambio, acerca de cuándo empezó a ser reconocido como tal. Aunque nos encontramos ante un autor de vocación temprana (su primer libro aparece publicado en 1987), no es hasta el verano de 2001 cuando recibe el reconocimiento de la crítica y el aplauso de los lectores. Hasta aquel momento, su nombre había aparecido mencionado de pasada en artículos especializados sobre narradores jóvenes en España. Pese a recibir el beneplácito de algunos críticos, su obra no dejaba de ocupar un lugar secundario en suplementos literarios y revistas especializadas.

En otros ámbitos, la suerte de Cercas era aún peor. Hacia 1997, en una antología que por entonces reunía a 38 escritores españoles nacidos entre 1960 y 1972 ni siquiera encontramos mención alguna al extremeño. La antología, publicada por la editorial Lengua de Trapo con el título de *Páginas amarillas*, incluía en cambio una serie de autores por entonces más conocidos, como José Ángel Mañas, Benjamín Prado, Pedro Ugarte, Marta Sanz o Luis G. Martín². Con *Soldados de Salamina* esta situación daría un vuelco. Para la biografía personal y literaria de Javier Cercas, el éxito de su novela acerca del frustrado fusilamiento de Sánchez Mazas supuso un cambio de dimensiones tectónicas. Las consecuencias de esta súbita notoriedad aparecen descritas, con fidelidad a los hechos, en *La velocidad de la luz*³:

² En *Formas de ocultarse* (2016), último libro de artículos de Javier Cercas publicado hasta la fecha, el escritor vuelve a referirse con humor a esta antología en un artículo de homenaje a Roberto Bolaño. “En 1997 se publicó en España una antología titulada *Páginas amarillas* donde, como su propio nombre casi indica, figuraban prácticamente todos los narradores españoles de mi generación; todos salvo yo, y Bolaño prefirió atribuir mi ausencia en esas páginas a una negra mano ilusoria antes que al hecho comprobable de que, por entonces, a mí prácticamente sólo me leían mi madre y él” (*Formas*: 103).

³ El narrador, cuyas circunstancias coinciden con las de Javier Cercas, vive otros episodios que se distancian de la biografía auténtica del autor. En relación al éxito de *Soldados de Salamina*, la descripción que citamos se ajusta con exactitud a los hechos; se trata de uno de esos casos en los que la realidad superó con creces a la ficción.

El resultado fue que de un día para otro pasé de ser un insolvente escritor desconocido, que llevaba una vida provinciana, a ser famoso, tener más dinero del que sabía gastar y verme envuelto en un frenético torbellino de viajes, entregas de premios, presentaciones, entrevistas, coloquios, ferias del libro y fiestas literarias que me arrastró de un lado para otro por todos los confines del país y por todas las capitales del continente. (Velocidad: 191)

En cuestión de pocos meses Javier Cercas se convirtió en una de las figuras más aplaudidas de la narrativa española fuera de nuestras fronteras. Sus libros pasaron a ser traducidos a treinta idiomas. Y pese a no alcanzar el mismo número de lectores, sus siguientes novelas han seguido situándose entre las listas de más vendidos. Como máxima distinción, *Anatomía de un instante* recibió en 2011 el Premio Nacional de Literatura, que se sumaba ya a una larga lista de galardones. Cabe citarlos aquí: Premio Ciudad de Barcelona, Premio Salambó, Premio de la Crítica de Chile, Premio Llibreter, Premio Qué Leer, Premio Crisol, Premio Grinzane Cavour, Premio Arzobispo Juan de Clemente, Premio Cálamo, Prix Jean Moner, Premio Mondello, Premio Internacional Terenci Moix, Premio Fundación Fernando Lara, The European Athnes Prize for Literature y el Premio Internazionale del Salon del Libro di Torino.

Este reconocimiento se extiende además al ámbito académico y a la consideración de relevantes personalidades de la cultura. En España, Italia y Reino Unido se han dedicado congresos y seminarios a examinar su obra. En varias universidades, sus libros forman parte de los programas sobre literatura española actual. Y entre sus principales admiradores se encontraban las hoy fallecidas Susan Sontag y Doris Lessing. Hoy no es inusual encontrar, en reseñas de críticos extranjeros, comparaciones entre los libros de Cercas y autores de la talla de W.G. Sebald o J.M. Coetzee. A propósito de *Soldados de Salamina*, Mario Vargas Llosa escribió: “el libro es magnífico, en efecto, uno de los mejores que he leído en mucho tiempo, y merecería tener innumerables lectores” (Vargas Llosa, 2001). George Steiner llegó más lejos al declarar: “To use another often exploited term, *Soldiers of Salamis* should become a classic”⁴.

1.2 Entre el juego estético y el deber histórico

Javier Cercas no es sólo un autor de éxito, cuyos libros gustan y se venden. Su propuesta narrativa presenta una notable complejidad, que remite a una vasta red de influencias literarias. Basta recordar el fragmento con el cual iniciábamos este epígrafe. La conversación que citamos se da entre un viejo y malhumorado profesor estadounidense, Rodney Falk, y un narrador cuya biografía coincide punto por punto con la de Cercas (como él, ha sido profesor en una universidad norteamericana, como él, ha escrito un exitoso libro sobre un episodio poco conocido de la Guerra

⁴ Según recoge la contraportada de la edición inglesa del libro. Véase CERCAS, Javier (2004), *Soldiers of Salamis*, London: Bloomsbury.

Civil) pero, a pesar de todo, *no es Javier Cercas*.

Le expliqué que lo único que tenía claro en mi novela era precisamente la identidad del narrador: un tipo exactamente igual que yo que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo. “¿Entonces el narrador eres tú mismo?”, conjeturó Rodney. “Ni hablar”, dije, contento de ser ahora yo quien conseguía confundirle. “Se parece en todo a mí, pero no soy yo. (*Velocidad*: 62)

Este es solo un ejemplo de cómo el juego constituye un elemento característico de Cercas. Al narrador le gusta confundir a sus personajes y a sus lectores. Nos recuerda a Miguel de Unamuno burlándose de su protagonista Augusto Pérez. Al igual que ocurría en *Niebla*, sus novelas son “un juego de espejos, un laberinto de apariencias y simulacros” (Unamuno, 1987: 22). Según veremos en las páginas que siguen, muchos de estos recursos proceden de la tradición clásica (el tema del doble, el relato dentro del relato), mientras que otros se sitúan en la órbita de la estética postmoderna (los juegos del narrador, las preguntas sin respuesta, la paradoja y la ambigüedad deliberada). Junto a sus características formales, hay un segundo rasgo que hace de Javier Cercas un autor especialmente idóneo para asomarse a la novela española contemporánea.

En su narrativa encontramos un perenne interés por la Historia, una tendencia persistente que lleva a sus personajes a obsesionarse por episodios esenciales de un pasado no muy lejano, ya sea la Guerra Civil (*Soldados de Salamina*), la transición (*Anatomía de un instante*, *Las leyes de la frontera*) o la Guerra de Vietnam (*La velocidad de la luz*). Por este motivo, dos buenas palabras que sintetizan su trayectoria son “experimentación” y “compromiso”. Coincidimos con el análisis de Jordi Gracia y Domingo Ródenas, quienes aprecian un doble eje en la literatura de Javier Cercas: “el deber estético-literario y el deber cívico-moral” (2011: 913), que se constituyen como los pilares de su propuesta narrativa. El deseo de comprender estas dos claves y el propósito de situar a Javier Cercas en el contexto de las corrientes más destacadas de la novela española contemporánea serán, como mostraremos en el siguiente epígrafe, los objetivos de partida con los que iniciamos nuestra Tesis.

1.3 Hipótesis de trabajo

La hipótesis de nuestra investigación es la siguiente: en la obra de Javier Cercas se manifiestan las tendencias narrativas dominantes a comienzos del siglo XXI en España. Como corolario, defendemos en estas páginas que los libros de Javier Cercas condensan los debates estéticos e ideológicos más destacados entre los escritores españoles contemporáneos. Nos referimos, esencialmente, a tres grandes tendencias que desarrollaremos en más detalle a lo largo de las siguientes páginas: la literatura como testimonio del pasado, la literatura como exploración de la propia identidad y la literatura en los límites de la novela. Tales tendencias no pueden entenderse sin el regreso a la narratividad y la estética del realismo postmoderno que emerge en las letras españolas en las últimas décadas del siglo XX. Observaremos, pues, cómo la obra de Javier Cercas

sólo puede ser comprendida adecuadamente mediante su ubicación en el mapa literario de la novela española de entresiglos, pero también estudiaremos en qué medida su propuesta narrativa ensancha precisamente el terreno de juego de la narrativa contemporánea. Esta hipótesis de partida nos permite alcanzar un doble propósito. Por un lado, nos lleva a ver a nuestro autor como un modelo especialmente representativo, cuyo estudio permitirá conocer en profundidad los itinerarios en que se mueve de la novela española reciente. En otros términos: repasar la obra de Cercas nos permite comprender mejor dónde se encuentra y hacia dónde se dirige la literatura que se hace hoy en España.

En segundo lugar, a través del análisis de estas corrientes, examinaremos cómo Javier Cercas asimila cada una de ellas, cómo las amolda a su universo narrativo, y finalmente, cómo, a través de ellas, por paradójico que resulte, nuestro autor alcanza a erigir una obra literaria enteramente propia. La respuesta a cómo Javier Cercas logra ese propósito es lo que nos proponemos desvelar en esta Tesis. Con esa intención, para iniciar nuestra búsqueda dibujaremos en primer lugar un panorama de la actual narrativa. Nos veremos obligados a cartografiar un paisaje donde figuren los autores, los libros y las tramas que dan forma al mapa de la literatura española. En el camino repasaremos de forma paralela la trayectoria seguida por Cercas, y el modo en que su obra se ha acercado a cada una de estas tendencias generales.

Como periodista y como académico Javier Cercas ha reflexionado a menudo sobre la experiencia de escribir libros. Esto nos ha permitido acercarnos a un autor que entiende la escritura no como la creación romántica de un individuo aislado en contacto con las musas, sino más bien como una larga cadena en la que él mismo sería únicamente el penúltimo eslabón, (el último, a su juicio, serían siempre los lectores). Como apunta en uno de sus artículos recogidos en *La verdad de Agamenón*:

Sabemos que, en literatura, como en la materia, nada se crea ni se destruye, sino que sólo se transforma, y Picasso dijo que ser original no consistía en no parecerse a nadie, sino en parecerse a todo el mundo (*Agamenón*: 102).

En esta Tesis nos hemos guiado por una pregunta similar: ¿A quién se parece Cercas? Si nada se crea ni se destruye, ¿qué elementos previos se transformaron para dar lugar a su obra? La interpelación lleva a abordar, primero, su empleo de métodos metaliterarios y autoficticios, en la órbita de una literatura entendida como juego, dentro de la estética postmoderna.

Observaremos además cómo, sin renunciar a las técnicas que acabamos de mencionar, la escritura de Cercas evoluciona en sus siguientes libros. En ellos cobra importancia una visión crítica del pasado, de la que *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante* suponen el mejor exponente. En estos títulos, Javier Cercas no sólo conecta con la llamada ‘narrativa de la memoria’, sino que también emplea métodos propios del género conocido como novela de “no-ficción”.

Tanto en las novelas de su primera etapa como en sus trabajos más recientes, veremos como el autor extremeño interrumpe a menudo el discurso narrativo para dar cabida a digresiones o

monólogos interiores, convirtiendo con ello el texto literario en un vehículo para el ensayo. Sus narradores se sumergen en los abismos del yo, perdiéndose en la búsqueda de su propia identidad. En este sentido, sus libros guardan semejanza con autores que han forjado sus textos a partir de la disolución de los límites entre lo ensayístico y lo narrativo.

1.4 Corpus

Pese a la popularidad que goza nuestro autor, no existe por el momento un trabajo unificado que estudie el lugar que ocupa su producción en el marco de la literatura española contemporánea. Por esta razón, consideramos necesario estudiar el corpus completo de su obra literaria, ensayística y periodística.

Hasta el día de hoy, Javier Cercas ha publicado un total de: siete novelas (*El inquilino*, 1989; *El vientre de la ballena*, 1997, reescrita parcialmente en 2014; *Soldados de Salamina*, 2001; *La velocidad de la luz*, 2005; *Anatomía de un instante*, 2009, *Las leyes de la frontera*, 2012 y *El Impostor*: 2014), un volumen de relatos (*El móvil*, 1989, reeditado en 2003 en una versión que incluye únicamente la novela corta que da título al libro), cuatro recopilaciones de crónicas y artículos periodísticos (*Una buena temporada*, 1998; *Relatos reales*, 2003; *La verdad de Agamenón*, 2006 -reeditado en 2013), y un ensayo académico (*La obra literaria de Gonzalo Suárez*, 1993, reelaboración de la Tesis doctoral que, con el mismo título, presentó en 1991)⁵.

Su primer libro apareció publicado en 1987; el último tiene prevista su publicación para comienzos de 2017. Se trata de un corpus extenso, que abarca el análisis en profundidad de once obras publicadas a lo largo de tres décadas. ¿Cómo trabajaremos sobre ellos? Para organizar los

⁵ Para ser del todo exhaustivos, a esta lista habríamos de incluir el libro de artículos *Formas de ocultarse*, publicado por la Universidad Diego Portales de Chile en noviembre de 2016, cuando esta Tesis se hallaba ya escrita y en su fase de corrección. Igualmente, cabría citar aquí la novela *El monarca de las sombras*, con fecha de publicación prevista para febrero de 2017, texto que nuestra investigación doctoral no pudo recoger puesto que escribimos nuestras últimas páginas en noviembre de 2016. Existen, por último, algunas piezas breves de Javier Cercas que no forman parte del corpus aquí estudiado. Es el caso del relato corto *Una oración por Nora* (publicado en 2002, por la Editora Regional de Extremadura en el marco de la campaña '1 libro, 1 euro' como actividad del Pacto Extremeño por la Lectura). También es el caso de un librito breve y de edición muy limitada (*Cartas a Sant Jordi y el Drac*, 2013; escrito a medias junto a Sergi Pàmies con motivo del día de Sant Jordi en Cataluña). Javier Cercas ha desarrollado una importante labor académica. Destacan en este campo su edición filológica del *Amadís de Gaula*, publicado en 1998 por Círculo de Lectores, y el estudio preliminar para *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, dentro de la reedición especial elaborada por la Real Academia Española como homenaje al cincuenta aniversario de su publicación. Junto al crítico Ponç Puigdevall ha publicado en catalán el estudio preliminar de *Àlbum Galmés*, antología de textos y artículos periodísticos del escritor Gabriel Galmés. En colaboración con el director David Trueba publicaba en 2003 *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*, un libro de charlas en torno a la adaptación cinematográfica de la novela. Por último, cabe añadir su labor como traductor al castellano de obras en catalán y en inglés. Por orden cronológico: *El hombre que se perdió*, de Francesc Trabal, 1992; *El país de los ciegos y otros relatos*, H. G. Wells, 1997; *Guadalajara*, Quim Monzó, 1997; *La gran novela sobre Barcelona*, Sergi Pàmies, 1998; *Ochenta y seis cuentos*, Quim Monzó, 2003; y *Splassshf*, Quim Monzó, 2004).

presupuestos de nuestra hipótesis, hemos dividido las páginas que siguen en tres grandes bloques que detallamos a continuación.

En esta Tesis, el estudio anatómico de la obra de Javier Cercas aparece estructurado como un tríptico. A la manera de los retablos religiosos, el primer panel de ese tríptico consistirá en una semblanza biográfica y bibliográfica de nuestro autor. A continuación, la parte central, bajo el nombre de “El mapa y los territorios”, quedará dividido de la siguiente manera:

- 1) La tragedia y el tiempo: la novela como testimonio del pasado.
- 2) Los abismos del yo: la novela como búsqueda de la identidad.
- 3) La realidad inventada: la novela como relato real.

En cada uno de estos bloques se procurarán describir las tendencias más destacadas de la literatura española y europea en la actualidad. Deseamos observar no solamente el modo en que sobre su obra convergen las corrientes arriba descritas, sino que prestaremos atención a la manera en que Javier Cercas canaliza cada una de ellas. Al señalar estas tendencias no pasaremos por alto el contexto en que se inscriben: la novela de un nuevo realismo que emerge en España en el último tercio del siglo XX y el regreso de las historias (el retorno de la intriga). De ese modo, el tercer y último panel de esta Tesis se centra en los principios que rigen la poética del extremeño, para lo cual describiremos la forma en que Cercas absorbe esas tendencias dominantes y, tras apropiarse de las mismas, termina por transformarlas y adaptarlas de manera personalísima.

Nuestros primeros capítulos estarán dedicados a examinar el lugar que ocupa nuestro novelista en el panorama literario español, lo que nos obliga a cartografiar el mapa de la novela contemporánea. En esta sección no nos limitaremos a una selección de libros, autores o corrientes destacadas. Para profundizar en el significado de literatura de Javier Cercas en su contexto, ahondaremos en las circunstancias históricas y las transformaciones sociales ocurridas en España en las últimas décadas. Igualmente, mostraremos los cambios del mundo editorial y en la evolución del gusto de los lectores. En el desarrollo de este análisis, y con objeto de lograr una mayor comprensión de todos estos fenómenos, procuraremos guiarnos a través de las ideas que destacan en el debate intelectual de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI.

Una vez conocidas las coordenadas en las que se mueve el escritor extremeño, así como sus principales referentes literarios, será el momento en el que nos adentremos en el estudio a fondo de sus textos. Se empleará una doble perspectiva, en correspondencia con los dos ejes (estético-literario por un lado, cívico-moral por otro) en los que se engarza su producción novelística.

Mediante un recorrido cronológico por sus libros, examinaremos cómo se manifiestan los fundamentos teóricos estudiados. Dividiremos así la narrativa de Javier Cercas en dos grandes ciclos. El primer ciclo estaría compuesto por sus primeras publicaciones, en las que predomina el *epos* posmoderno, el elemento fantástico y la visión de la literatura como juego (*El móvil*, *El*

inquilino, el relato breve “La verdad de Agamenón” y *El vientre de la Ballena*). El segundo ciclo lo ocupa su producción a partir de 2001, obras en las que, sin renunciar a los elementos que acabamos de mencionar, cobra un mayor protagonismo la dimensión histórica del relato (*Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante*, *La velocidad de la luz*, *Las leyes de la frontera* y *El impostor*).

1.5. Estado de la cuestión

Ya hemos indicado que apenas existen, en el campo académico, investigaciones en profundidad que ofrezcan una visión panorámica sobre el universo literario de Javier Cercas. Dicha escasez contrasta con una abundante cantidad de artículos especializados, reseñas, comentarios o charlas monográficas a propósito de su obra. En el último año de elaboración de esta Tesis (2016), el volumen de lo publicado sobre nuestro autor comenzó a aumentar de forma exponencial en lugar de lineal. Aun así, sigue echándose en falta una visión de conjunto de su *corpus* que abarque tanto la producción narrativa como la obra periodística del extremeño.

Algunas razones ayudaría a entender esta aparente anomalía. La primera, sobre la que nos extenderemos en el siguiente epígrafe, se debe a la falta de una distancia histórica que permita evaluar el impacto de sus novelas en el tiempo. La segunda, no menos destacable, es que los análisis se centran principalmente en sus libros más conocidos. *Soldados de Salamina* y, en menor medida, *Anatomía de un instante* han generado un alud de comentarios críticos -algunos brillantes, otros un tanto trillados- que pueden llegar a saturar, dando la sensación de que ya se ha escrito todo cuanto cabe decirse a propósito de Cercas. Tal impresión es equivocada, puesto que gran parte de su producción literaria sigue aún sin investigarse.

Existe una tercera razón, más compleja, que también trataremos en profundidad más adelante y que a menudo desconcierta a los estudiosos de su obra: Javier Cercas nunca resuelve las cuestiones que plantea. No es desde luego el primer escritor en actuar de este modo. Más arriba mencionábamos a dos autores que han ejercido su magisterio sobre Cercas: Henry James, en *Otra vuelta de tuerca* no aclara si los fantasmas de su historia son reales o fruto de la alucinación. En *San Manuel Bueno Mártir*, Miguel de Unamuno nunca aclara si Manuel, el párroco de Valverde de Lucerna ha perdido o no su fe en Dios. Merecería la pena, incluso, comprobar cómo algunas críticas que en los últimos años se han dirigido contra Cercas reproducen, sin saberlo, argumentos que en las primeras décadas del siglo XX se lanzaron contra el autor de *Niebla*.

Dice Harold Bloom, refiriéndose a Cervantes: “siempre va por delante de uno” (2001:139). Cercas no es Cervantes, pero ha aprendido de la tradición cervantina el juego de formular incógnitas sin solución. ¿Fue Miralles quien salvó la vida a Sánchez Mazas? ¿Por qué permaneció de pie en su escaño el presidente Adolfo Suárez mientras los guardias civiles asaltaban el Congreso de los diputados? ¿Qué le ocurrió en Vietnam a Rodney, el veterano misántropo de *La velocidad de la luz*? Cuando llegamos a la última línea nos encontramos con que no hay respuesta, o que la respuesta se nos escapa entre las manos. Los libros del extremeño dejan siempre un buen número de preguntas abiertas, como si deliberadamente desafiaran cualquier intento de solución o de respuestas simples

o, peor aún, dogmáticas. Esto es algo que los admiradores de Cercas estiman, pues prefieren la ambigüedad y lo incierto; pero también es un rasgo que solivianta, como apreciaremos en el siguiente epígrafe, a no pocos de sus detractores.

1.5.1 Estudios completos

De acuerdo con la base de datos de Tesis del Ministerio de Educación, en España se han publicado hasta el momento dos investigaciones doctorales dedicadas al escritor nacido en Ibañeta. La primera de ellas lleva un título que habla por sí mismo (*Aporías literarias en la obra de Javier Cercas. Análisis de la falacia gnoseológica del autor a la luz de los postulados literarios del materialismo filosófico*) y fue defendida por Ramón Rubinat Parellada en la Universidad de Lleida en junio de 2013. Al año siguiente Rubinat publicaría en la Editorial Académica del Hispanismo un libro inspirado en su tesis con otro título que revelaba una manifiesta hostilidad: *Crítica de la obra literaria de Javier Cercas. Una execración razonada de la figura del intelectual* (2014).

Causa como mínimo cierta perplejidad y hasta algo de bochorno que, mientras en los campus extranjeros no dejaba de extenderse el interés por la literatura de Javier Cercas, la primera Tesis dedicada a Cercas en una universidad española consistiera en una arremetida frontal contra el conjunto de su obra. Tanto la Tesis como el libro de Rubinat presentan a Cercas como un charlatán de poca monta, un tahúr epistemológico que confunde los distintos órdenes de la realidad, aupado a la cima de las letras hispánicas por una crítica miope (cuando no cómplice) incapaz de advertir la mercancía averiada que el extremeño trata de colocar. En su reiterado propósito de desmontar pieza por pieza el trabajo de Cercas, Rubinat no ahorra en epítetos, y califica a nuestro autor de “dogmático, iluso, nihilista y caótico”. Una rápida ojeada a las cinco partes en que se divide esta particular *execración* nos habla de las escasas simpatías que Rubinat siente por el novelista: I. *El irracionalismo del proyecto literario cercasiano*, II. *El disparate científico de Javier Cercas*, III. *Aporías literarias cercasianas*, IV. *La impostura de los críticos literarios*, y V. *La impostura del intelectual*.

Según resume Rubinat su investigación, el extremeño “improvisa una teoría literaria oscura, contradictoria y falaz basada en el concepto de verdad”. El autor de *Soldados de Salamina* sería por lo tanto un impostor, que mediante malas artes, habría dado forma a una serie de “sofismas” a través de los cuales pone en pie su “falacia gnoseológica”. Más grave sin embargo que estas prácticas sería el éxito innmerecido del autor, que sólo podría explicarse por la ayuda de la mayoría de los críticos, quienes “dimitiendo de su cometido, convertidos en un gremio dialogista, han difundido ciegamente las aporías literarias de Javier Cercas” (Rubinat, 2013).

Pero si algo llama la atención de estos ataques no es solo una cierta visión conspirativa (en el reconocimiento de Cercas habrían de incluirse, no en vano, premios Nobel como el peruano Mario Vargas Llosa, el sudafricano J. M. Coetzee o el nipón Kenzaburo Oe, así como la Universidad de Oxford o escritores tan poco sospechosos de falta de honestidad como el chileno

Roberto Bolaño o el italiano Roberto Saviano), más allá de esa percepción, digamos, algo tremendista por parte de Rubinat, sorprende su peculiar obsesión por ser el primero en atacar antes que nadie cada nuevo libro del extremeño. Suele atribuirse a Winston Churchill la frase según la cual “un fanático es alguien que no puede cambiar de opinión y no quiere cambiar de tema”. Atendiendo a este impulso irrefrenable, Rubinat prosigue en su personalísima cruzada contra Javier Cercas no sólo en sus trabajos académicos, sino también en su propio blog, y hasta en un canal personal de vídeos de YouTube creado *ex profeso* para difundir un monólogo francamente trasnochado de cincuenta minutos cuyo único fin es el de execrar (su palabra predilecta) la teoría cercasiana del punto ciego.

Una vez visto el vídeo el canal de YouTube y vencida la impresión inicial de que Rubinat no era una invención del propio Javier Cercas, (una broma borgiana, como el seudónimo de Honorio Bustos Domecq o bien un *Doppelgänger* inventado por el autor con propósitos meramente lúdicos) se percibe que su manifiesta hostilidad hacia el novelista trasciende más allá del análisis literario. El trabajo de Rubinat, en conjunto, constituye una impugnación de la misma existencia como escritor de Javier Cercas. Su Tesis se apoya en los postulados del “materialismo filosófico”, una corriente de signo contrario al idealismo que niega la posibilidad de acceder a verdades absolutas. Ahora bien, aunque este punto de vista podría dar pie a un debate de enorme hondura filosófica, y por más que la postura furibunda de Rubinat resulte hasta cierto punto estimulante, su análisis yerra en una serie de pilares básicos. En primer lugar, las premisas de las que parte son erróneas. Cercas no busca una “verdad” absoluta, ni de tipo ontológico ni gnoseológico. Su búsqueda es literaria, estética. Basta revisar, para comprobarlo, el fragmento de *La velocidad de la luz* que exponíamos en nuestras primeras páginas. Allí podemos leer que el oficio de escritor consiste en “convertir la realidad en sentido, aunque ese sentido sea ilusorio” (*Velocidad*: 68). Hay que tener presente esta última palabra⁶. El segundo error consiste en atribuir a Javier Cercas una concepción sobre la novela que dista de pertenecer en exclusiva al extremeño. Al contrario, nuestro autor se ve a sí mismo como heredero de una línea que remite tanto a Borges como a la teoría de la novela postulada por Mario Vargas Llosa, cuya antología de ensayos lleva el significativo título de *La verdad de las mentiras*. Inspirándose en el peruano, así como en Cortázar, Borges y Bioy Casares, este es el título que Javier Cercas daba al primer capítulo de su ensayo sobre *Gonzalo Suárez*, fruto de su Tesis doctoral: “I. Ficción y Realidad. La verdad de las mentiras: una poética de la ficción”. Que Ramón Rubinat no se atreva a emplear el mismo argumentario contra la poética de Vargas Llosa (asumiendo, imaginamos, lo ridículo de tal operación), ni tampoco preste atención a las primeras indagaciones teóricas publicadas por Cercas, son dos indicadores significativos del escaso crédito que cabe otorgar a sus virulentas execraciones.

Pero si bien estas andanadas pueden resultar, debido a su indisimulada agresividad dialéctica, involuntariamente cómicas (al lado de Rubinat, la *fatwa* del ayatolá Jomeini contra

⁶ Tal vez habría que subrayar de la misma manera la siguiente idea que el novelista escribía en una de sus columnas en los días previos a la entrega en depósito de esta Tesis, y que en pocas líneas compendia tanto la ironía antidogmática de Javier Cercas como su escepticismo ante la posibilidad de hallar algún tipo de verdad absoluta: “¿Hay árbitro en el ring? Sí: los historiadores. Hablo de los historiadores serios, claro está. No es que ellos tengan la verdad (la verdad sólo la tiene Dios, que no existe), pero son los que con más ahínco la buscan”. (“El combate del siglo”, 2017).

Salman Rushdie queda reducida a un caso de sutil discrepancia teológica) su *Crítica de la obra literaria de Javier Cercas*. Una execración razonada de la figura del intelectual es sobre todo un preocupante síntoma de la visión extremadamente doctrinaria de un cierto sector de la Universidad española, cuya rigidez en los planteamientos cercena el más mínimo espacio para un debate ponderado.

La segunda Tesis leída en España sobre nuestro autor (*Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*), es, por suerte, de naturaleza bien distinta. Para empezar, es un trabajo serio y solvente. Fue presentada en la Universidad de Zaragoza, el 22 de enero de 2015. Su autor, Ignacio Rodríguez de Arce, en la actualidad profesor de Literatura española en Milán, logra arrojar luz sobre dos aspectos clave en la narrativa del extremeño: la puesta en práctica de nuevos modelos de escritura y la reinterpretación de la postmodernidad en la literatura española actual. Se trata en ambos casos de temas sobre los que Rodríguez de Arce demuestra un sobrado conocimiento pues, lejos de obsesionarse en exclusiva con Cercas, ha dedicado importantes estudios a la obra, entre otros, de Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño y Leopoldo María Panero. Importa añadir que su Tesis doctoral está repleta de auténticos hallazgos conceptuales, los cuales, en un meritorio ejemplo de síntesis, condensan en pocas palabras elementos fundamentales de la biografía o el *usus scribendi* de nuestro autor. Así, por ejemplo, Rodríguez de Arce hablará de *la parábola de Cercas* (2015: 118) para referirse al camino que lleva al extremeño a interesarse por la narrativa postmoderna en su paso por los Estados Unidos y el redescubrimiento, tras su regreso a España, de la necesidad de abordar el pasado reciente a través de la novela.

Otra expresión afortunada, que el novelista emplea en una conferencia y Rodríguez de Arce insiste en subrayar aquí, es el “presente ensanchado”, idea referida al modo en que la Historia proyecta su sombra sobre el ahora. La investigación tiene mucho de acertada intuición y perspicacia, apoyada en una lectura atenta y pormenorizada de cada obra. La profusión de neologismos (praxis transescritural, sin ir más lejos) que cada tanto se dejan ver en estas páginas, nos hablan, por otro lado, de la necesidad de hallar el léxico apropiado para referirse a unas narraciones (las de Cercas a, medio camino entre lo real, lo ficticio y lo autoficticio) que todavía dan la impresión de constituir una *Terra incognita*.

Sería deseable que esta investigación, que termina con el análisis de *Las leyes de la frontera*, pueda en algún momento continuarse con el análisis de las últimas novelas de Javier Cercas, así como de sus artículos publicados en prensa. No cabe duda, en cualquier caso, de que se trata de una contribución enormemente valiosa, que permite un conocimiento más amplio tanto del *corpus* cercasiano como de los nuevos horizontes de la novela española contemporánea. Entre sus méritos, que no son escasos, destaca un valor fundamental: frente a los dislates de Ramón Rubín, quien niega la posibilidad de cualquier lectura que no coincida plenamente con sus postulados, Rodríguez de Arce anima, invita e incluso propone aproximaciones a la obra de Cercas que vayan en direcciones distintas a las propuestas en su trabajo.

Cabe decir que el autor de la presente Tesis tuvo acceso a la investigación de Rodríguez de Arce en una fase muy avanzada de la redacción de estas páginas. La estructura de *Postmodernidad y*

praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas, nos llevó sin embargo a modificar algunos aspectos de nuestro estudio. Decidimos, para no recorrer de nuevo los pasos de Rodríguez de Arce, dedicar menos espacio a los aspectos posmodernos y metaficticios de Javier Cercas, y subrayar por el contrario otros elementos menos investigados, como sería en concreto la honda naturaleza fantástica que resuena en cada uno de los trabajos del extremeño.

Fuera de las fronteras españolas, cabe señalar que desde hace ya varios años Javier Cercas se ha convertido en un autor de referencia en los departamentos de literatura española de muchos campus en Estados Unidos, América Latina y Europa. En lo que respecta a Estados Unidos, en 2008, Michael E. Burris presentaba su trabajo *La ficción narrativa de Javier Cercas (1989-2009)* como parte de los requerimientos parciales para la obtención del título de doctor en la Universidad de Georgia. Más recientemente, en 2012, The University of North Carolina at Greensboro publicaba el trabajo *La pieza ausente de una memoria olvidada*, escrito por la estudiante Allison Garrison y dedicado al estudio de *Soldados de Salamina*.

La estructura de los programas de doctorado en Estados Unidos y en España pueden resultar muy diferentes y no conviene considerar por tanto a estos trabajos como el equivalente a una Tesis doctoral en nuestro país. Su extensión se sitúa en torno a un centenar de páginas, y son únicamente una parte de un programa más amplio de trabajos de posgrado. No obstante, constituyen una muestra significativa respecto a cómo desde el espacio académico estadounidense se pone en valor una producción novelística que, pese a su calidad literaria y su significación histórica, no ha encontrado en nuestro país la atención merecida. Que un autor como Ignacio Rodríguez de Arce se encuentre trabajando también fuera de las universidades españolas es, tal vez, otro síntoma más del mismo problema.

1.5.2 Capítulos de libro o parte de otros estudios

Todo lo anterior no excluye, no obstante, que existan excelentes investigaciones doctorales sobre literatura española contemporánea en los que Javier Cercas aparece como uno de los objetos de estudio. Destaca en este sentido el excepcional trabajo de Ana Luengo: *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea* (publicado como libro por Edición Tránvia, Berlín, en 2004, como reedición de su Tesis en la Universidad de Hamburgo).

Desde otra perspectiva, no menos sobresaliente es *El espacio en la novela española contemporánea*, Tesis doctoral de Luis Javier de Juan Ginés, presentada en 2004 en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por Antonio Garrido, que dedica su último capítulo a aplicar la teoría del cronotopo bajtiniano a *Soldados de Salamina*.

Otro trabajo que por sus muchos méritos merece destacarse es la Tesis de Rebeca Martín *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española*, una investigación de objetivos enormemente ambiciosos. Martín resuelve con brillantez los desafíos que plantea su estudio, y nos

ofrece aquí un capítulo dedicado al motivo del doble fantasmagórico o *Doppelgänger* en los cuentos de Javier Cercas. No es exagerado decir que, al subrayar el elemento fantástico de esas narraciones tempranas, esta excelente investigación nos ayudó a percibir la obra del extremeño desde enfoques que hasta entonces no habíamos contemplado.

Fuera ya de la investigación doctoral, Javier Cercas es uno de los autores analizados por Justo Serna en *La imaginación histórica; ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos*, publicado en Sevilla por la Fundación José Manuel Lara, que otorgó su premio a este libro en 2012.

El escritor extremeño cuenta asimismo con un apartado propio en el último volumen de la *Historia de la literatura española* (2011), coordinado por los autores Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya dentro de la colección dirigida por colección dirigida por José Carlos Mainer.

Entre los estudios elaborados por académicos en el extranjero, destaca Robert C. Spires, profesor emérito de la Universidad de Kansas y autor de *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Su artículo “Una historia fantasmal: Soldados de Salamina de Javier Cercas” (2005), puede encontrarse en el libro *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, coordinado por Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn (2005).

De nuevo en el extranjero, cabe subrayar especialmente la obra de Stan Persky: *Reading the 21st Century. Books of the decade, 2000-2009*, publicada en Quebec por McGill-Queen's University Press. En este estudio panorámico, el escritor canadiense sitúa a *Soldados de Salamina* entre los mejores libros publicados en todo el mundo en la primera década de nuestro siglo.

1.5.3 Artículos en revistas especializadas

La relativa escasez de monografías contrasta con una elevada cantidad de referencias sobre Javier Cercas en revistas especializadas. Tal abundancia investigadora es una muestra de la atención hacia su figura por parte de algunas de las publicaciones científicas más prestigiosas. La lista completa puede seguirse en la bibliografía final, pero vale la pena detenerse en algunos trabajos singularmente valiosos.

Entre los trabajos disponibles en castellano, la profesora de Literatura Española en la Universidad de Valladolid Teresa Gómez Trueba ha profundizado en la ruptura de los marcos narrativos en su artículo “Esa bestia omnívora que es el yo: el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas” (*Bulletin of Spanish Studies*).

Unos años antes, Alexis Grohman, titular de Literatura Española en la Universidad de Edimburgo publicaba “La configuración de *Soldados de Salamina* o la negra espalda de Javier Cercas”, donde realizaba un seguimiento a la obra principal del autor extremeño y sus puntos de convergencia con la novela *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías (*Letras peninsulares*).

En el espacio académico en lengua inglesa se ha prestado una atención singular a nuestro autor. Entre los muchos artículos que merecen destacarse queremos hacer mención especial a dos de ellos: “Memory, Masculinity and Mourning in Javier Cercas's *Soldados de Salamina*, de Robert Richmond Ellis (*Revista de estudios hispánicos*, vol. 39, no. 3, 2005, pp. 515-535), así como “The Idealization of Memory in *Soldiers of Salamis*”, de la doctora Rachel Ann Linville (*Bulletin of Hispanic studies*, vol. 89, no. 4, 2002, pp. 363-379).

Loreto Vilar, profesora del Departamento de Filología Alemana de la Universidad Autónoma de Barcelona, también ha indagado en la obra de Javier Cercas en su artículo “Zwei Ich-Erzähler auf der Suche nach Wahrheit über die Kriegsgeneration: Marcel Beyer und Javier Cercas” (*Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, no. 6, 2004, pp. 201-212). En 2002, el Groupe de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Saint-Étienne, en Francia, dedicaba un ejemplar especial de su revista a “Le moi et l'espace: autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine”. Dentro de ese volumen, la profesora Catherine Orsini-Saillet publicaba “Du pacte référentiel à la fiction: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas” (*Cahiers du GRIAS*, n° 10, 2002, págs. 247-260).

Ese mismo año, en Italia, la revista *Spagna contemporanea* dedicaba también un artículo a Javier Cercas, seguido de una entrevista con el autor. El texto fue publicado por los profesores de la Università di Modena, Marco Cipollini y Vittorio Scotti: “Il romanzo, tra letteratura e storia. Conversazione con Javier Cercas” (*Spagna contemporanea*, n° 21, 2002, pp. 163-178).

En conjunto se trata de aportaciones valiosas, pero que solamente en pocos casos ofrecen un enfoque integrador de la obra de Cercas en su conjunto, limitándose por lo general al análisis de un tema específico. En la realización de esta Tesis nos anima el humilde propósito de cambiar ese estado de cosas. Cabe advertir que nuestro trabajo no agota otras vías de análisis. La adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina* aparece por ejemplo tratada de modo muy tangencial en estas páginas. El tema del doble en Cercas ocupa uno de nuestros capítulos, pero bien podría merecer una Tesis en exclusiva. Sería asimismo de enorme interés un estudio comparativo de las líneas que conectan a Javier Cercas con otros autores contemporáneos de no ficción, especialmente franceses. En algunas de sus entrevistas, Javier Cercas ha señalado la similitud entre su propuesta narrativa y los libros de no ficción publicados en los últimos años por escritores como Jean Echenoz (*Ravel, Correr, Relámpagos, 14*) o Emmanuel Carrère (*El adversario, De vidas ajenas, Limonov*)⁷. Puesto que existe un campo enorme para estudios adicionales, nuestra esperanza es que nuevos investigadores ahonden en el futuro con mayor perspicacia y profundidad en el análisis del corpus cercasiano. Deseamos, por tanto, que los aspectos que no hemos llegado a desarrollar en esta investigación sirvan como estímulo para futuros y mejores estudios.

⁷ Existe asimismo un Trabajo de Fin de Máster donde se compara a Cercas con Laurent Binet, ganador del premio Goncourt de primera novela en 2001. GUTIÉRREZ DE LA CUEVA, Carmen (2012), *Narrativa, Historia y Memoria. La reconstrucción del pasado en Soldados de Salamina (2001), de Javier Cercas y HHhH (2011), de Laurent Binet*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Sevilla, 2012. Igualmente, también en la Universidad de Sevilla, puede citarse a POZO GARCIA, Antonio (2011). *Autoficción: una aproximación al concepto ejemplificada en Soldados de Salamina y El impostor, de Javier Cercas*. Trabajo final para el doble Máster de Estudios Hispánicos Superiores +MAES. Universidad de Sevilla. Enero de 2011. Dirigido por Mercedes Comellas Aguirrezábal.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS



2 DIFICULTADES PARA LA INVESTIGACIÓN: *Orientarse con un mapa en movimiento.*

En los apartados anteriores hemos anunciado que una de nuestras primeras tareas será la de trazar el panorama de la literatura contemporánea en España. No resulta labor sencilla ni exenta de peligros. Como advertencia, en uno de sus cuentos más conocidos, *Del rigor en la ciencia*, incluida en la colección de textos de *El hacedor*, Jorge Luis Borges recordaba el riesgo que conllevan los mapas:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. (Borges: 1974: 847).

A los estudiosos de la historia literaria les asalta con frecuencia la misma duda que a los cartógrafos de Borges. ¿Cuándo puede darse por terminada una investigación? Dibujar el mapa en este caso supone preguntarse por qué autores resulta apropiado citar y cuáles habrán de omitirse; así como qué obras merecen un lugar destacado y cuáles resultan secundarias. La alegoría de Borges expresa una paradoja desalentadora: el único mapa indiscutiblemente perfecto sería, sin embargo, inservible. La búsqueda del ideal nos aleja de lo práctico. En el caso que nos ocupa -la novela española de las últimas décadas- cartografiar el momento actual de nuestras letras conlleva prescindir de una serie de autores y estilos para poder fijar nuestra atención en las manifestaciones más destacadas.

Javier Cercas se declara admirador del escritor argentino. También, en sus artículos de prensa, defiende la importancia de la concisión (“Lo breve...”, 2013). En este sentido, el cuento de Borges se ajusta a sus preferencias, pues condensa en escasas líneas una pluralidad de significados. *Del rigor en la ciencia* nos presenta un juego sobre la relación mapa/territorio y se cierra con una mistificación, un engaño indisimulado, al otorgar la autoría a un narrador inventado (Suárez Miranda), autor de un artículo inexistente que formaría parte de un libro ficticio (*Viajes de varones prudentes*, libro cuarto, cap. XLV. Lérida. 1658). Pese a todas estas trampas -precisamente por ellas, existen pocos ejemplos mejores para iniciar la búsqueda de las coordenadas literarias y dibujar el mapa en que se mueve Javier Cercas, en cuyas obras abundan en espejismos, juegos metaficticios y situaciones donde la línea fronteriza entre realidad y ficción se torna muy borrosa.

Sin embargo, antes de entrar de lleno en el objeto central de nuestro estudio, conviene realizar algunas aclaraciones. Por un lado, presentaremos el territorio que nos disponemos a explorar (el marco histórico-literario). Por otro, mostraremos el equipo de exploración (el método de análisis) con el que iniciamos nuestro camino. Para ello, estas primeras páginas señalan las dificultades que entraña el estudio de la creación literaria más reciente. Esta operación resulta

necesaria, ya que nos permite señalar los obstáculos ante nuestra tarea y exponer los recursos con que cuenta la crítica académica para hacerles frente.

Respecto al campo que investigamos, cabe mencionar que si bien los cartógrafos dedican sus esfuerzos a trazar los límites de accidentes geográficos tan visibles como ríos o cadenas montañosas, el mapa que dibujamos en esta Tesis presenta una serie adicional de dificultades. Para comenzar, se trata de un mapa en movimiento, pues describe un fenómeno dinámico y no estático: la narrativa del presente. Asimismo, el autor que nos ocupa aún no ha culminado su obra literaria (es una figura en movimiento dentro de un mapa en movimiento). Ante estas circunstancias, y sabiendo de antemano que algunas apreciaciones que aquí se realizan podrían verse desmentidas o ratificadas en los próximos años, nos acogemos a la misma advertencia que en su prólogo en *Historia de la literatura española* esgrime Santos Sanz Villanueva:

Sería presuntuoso suponer que todos los juicios de valor que se hacen resultarán acertados al cabo del tiempo (...). El oficio de estudioso de la literatura ofrece tan magras sinecuras que la mayor recompensa a la que uno puede aspirar a la satisfacción de acabar sus días sin renunciar a la opinión propia. Juicios equivocados los habrá, qué duda cabe. (Sanz Villanueva, 1984: 11).

Los estudios sobre literatura no nacen con intención de ser definitivos; forman parte de una larga cadena. Nuestra investigación sobre la producción literaria de Javier Cercas y su significado dentro de la literatura española actual pretende cubrir un vacío existente y desbrozar un camino que podrá ser transitado con mayor facilidad en futuras investigaciones. Si en nuestro camino no se han podido salvar todos los peligros sí se ha procurado, al menos, advertir de su existencia. En modo alguno se trata de una tarea fácil. Como tampoco lo era, para los cartógrafos de Borges, trazar el mapa del Imperio.

2.1 Cuatro razones para no escribir una Tesis y una sola para escribirla

En el año 1993 el escritor madrileño Javier Marías publica un artículo titulado “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas”, recogido años más tarde en *Literatura y fantasma*. Entre sus argumentos, Marías sostiene que “hay demasiadas”; que “la novela no da dinero, o mejor dicho, sólo una de cada cien novelas publicadas da buen dinero a su autor”; y que además “la novela no da fama”, ni tampoco garantiza “la inmortalidad”. Por si no fuera suficiente, “escribir novelas no halaga la vanidad, ni siquiera momentáneamente”. Según Marías, el escritor pasa sus días atenazado por “la soledad”, por “la angustia ante la página en blanco” y por una “ambigua relación con la realidad”, todo lo cual “puede llegarle a hacerle confundir la verdad con la mentira”.Ç

Es posible que los razonamientos de Javier Marías sobre la escritura de ficción puedan aplicarse a la realización de una Tesis. Desde luego, no son pocas las Tesis existentes, ni puede decirse que hacerlas de “mucho dinero”, menos aún “fama” o “inmortalidad”. La soledad de un

estudiante de doctorado puede que no sea menor ni más llevadera que la del creador de ficciones, y con frecuencia le asaltará la idea de que su contacto con la realidad no es menos tenue que la del novelista.

Sin embargo, a diferencia de la ficción, cuyas únicas reglas dependen del pacto entre escritor y lector, las mayores dificultades que encuentra el estudioso de la literatura contemporánea son de orden metodológico. Dice Fernando Valls en *La realidad inventada* que quienes se encargan de investigar las obras más recientes se encuentran huérfanos de la distancia temporal que suele asentar los juicios. José-Carlos Mainer esboza una inquietud semejante en *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española*:

¿Es posible decir algo de provecho en lo que toca a la literatura más reciente, sin que dispongamos de la perspectiva suficiente, y sin que el paso de unos pocos años nos haga avergonzarnos de las afirmaciones jactanciosas, las profecías inútiles, las admiraciones malgastadas o los olvidos temerarios? (Mainer, 2005: 8).

La respuesta a esta pregunta es afirmativa, pero ese “sí” se encuentra sujeto a matizaciones de muy diverso signo. Algunas ya las hemos visto: situar a un autor en el panorama actual de la literatura conduce a observar dos realidades objetivamente mutables. Asimismo, a la descripción de estas realidades se añade, desde hace ya varias décadas, una nueva serie de incertidumbres epistemológicas. Esto ocurre en un momento en que los estudios literarios se interrogan cada vez más sobre su propia naturaleza. Como explican los profesores Antonio Penedo y Gonzalo Pontón:

Teoría y crítica literarias han incorporado la filosofía en un momento en que ésta se halla en un debate sobre sí misma. En lugar de incorporar un auxilio, se añade una duda radical por el conocimiento, lo cual puede haber complicado aún más las cosas. (1998: 27).

Desde la segunda mitad del siglo XX, el estudio de la literatura vive inmerso en un profundo debate. Como consecuencia de los planteamientos post-estructuralistas, encabezados por autores como Foucault, Derrida o Kristeva, en las últimas décadas ya no sólo se cuestionan los métodos de trabajo empleados. Según sostienen Fernando Cabo Aseguinezola y María do Cebreiro, estas teorías “han contribuido a debilitar muchas de las certezas previas sobre la posibilidad de un conocimiento objetivo de los textos o sobre la naturaleza del discurso teórico” (2006: 19). La misma idea de si es posible acceder a alguna forma de significado ha pasado a convertirse en materia de discusión.

“El catastrofismo goza de mucho crédito; cimenta carreras”, escribía Javier Cercas en uno de los artículos que componen *La verdad de Agamenón*. También en el campo académico existe un amplio número de lamentos catastrofistas, que decretan la imposibilidad de acercarse a algún tipo de verdad. En nuestra Tesis defendemos la validez del método académico para arrojar luz sobre la obra de un autor y su significado en el contexto histórico que ocupa. No obstante, precisamente por ello, hemos de señalar los escollos que encuentra este cometido. A partir de lo que hemos visto, podríamos resumirlos en la siguiente lista: primero, el volumen inabarcable de la literatura reciente;

segundo, la misma naturaleza proteica de la novela; tercero, los límites y las trampas del lenguaje; y cuarto, la falta de distancia histórica.

La conciencia tanto de las dificultades como de nuestros límites deberá favorecer un análisis más complejo y exigente, en guardia ante opiniones contundentes y juicios definitivos desde la duda saludable, consustancial a la investigación misma, como recomendaba Descartes a comienzos del siglo XVII en su *Discurso del método*:

Pero al igual que un hombre que camina solo y en la oscuridad, tomé la resolución de avanzar tan lentamente y de usar tal circunspección en todas las cosas que aunque avanzase muy poco, al menos me cuidaría al máximo caer. (1999: 21).

2.1.1 Magnitud y fungibilidad de la industria editorial

Según las estadísticas, en la actualidad se publican en España una media de 80.000 libros al año. En todo el país se fallan al año 1.500 premios literarios, de los cuales la mayoría de ellos corresponde a novelas. Ningún investigador – tampoco ningún ser humano – posee capacidad para leer el volumen total de lo publicado. Nuestra percepción se encuentra condicionada por transmisores y mediadores culturales (revistas, suplementos culturales, prensa, campañas editoriales), así como por el entorno social en el que nos movemos (en nuestro caso, el mundo universitario), por prescriptores (amigos o familiares en cuyo criterio confiamos, compañeros de estudios, profesores o autores de prestigio) y por último por otros libros y publicaciones especializadas que nos sirven de referencia. Aun cuando nuestro criterio fuera el más severo y exigente, pecaríamos de engreimiento si no asumimos que sólo podemos acceder de manera directa a una minoría de las obras y los autores que publican en la actualidad.

Frente a este volumen inabordable, Paul Ilie proponía un método inobjetablemente riguroso, pero imposible de seguir en la práctica:

Antes de arriesgar juicios sobre toda una época a base de una minoría de obras y autores, sería menos opinable un mecanismo de equipo que intentara recoger la producción literaria total, y reseñar al menos el 75 por 100 de los libros, antes de lanzarlos a la crítica académica. (Ilie, 1995: 21-40).

La inquietud por la imposibilidad de abarcarlo todo dista de ser un fenómeno nuevo. Como ejemplo en la literatura podemos citar a Trigorin, el escritor protagonista de *La Gaviota*, de Chejov, quien expresa su malestar por no poder mantenerse al tanto de todas las novedades literarias y dramáticas que se producen en Moscú. Si viviese en nuestros días en España, Trigorin vería notablemente acentuada su desazón, ya que a la hiperproducción de la oferta se suma otro fenómeno paralelo, y que algunos autores han bautizado como la “fungibilidad” de la novela contemporánea.

En consonancia con la sociedad de consumo, las propuestas literarias se presentan como un “bien fungible” que se consume en pocas semanas y es sustituido velozmente. Beatriz de Moura, durante años editora de Javier Cercas en Tusquets, ha lamentado ver cómo se reduce el ciclo de vida de los libros: “La velocidad con la que se consume hoy es mucho más acelerada que la de hace tan solo diez años”, afirmaba en 1994 en una entrevista concedida al diario *ABC*. Desde entonces, esta tendencia no ha dejado de acelerarse, de tal forma que las novedades que no alcanzan un determinado éxito de ventas desaparecen en pocos meses de las estanterías. En *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, el filósofo polaco Zygmunt Bauman describe con elocuencia la naturaleza de este fenómeno:

La cultura se asemeja hoy a una sección más de la gigantesca tienda de departamentos en que se ha transformado el mundo, con productos que se ofrecen a personas que han sido convertidas en clientes. Tal como ocurre en las otras secciones de esta megatienda, los estantes rebosan de atracciones que cambian a diario, y los mostradores están festoneados con las últimas promociones, que se esfumarán de forma instantánea como las novedades envejecidas que publicitan. Los bienes exhibidos en los estantes, así como los anuncios de los mostradores, están calculados para despertar antojos irrepresibles, aunque momentáneos por naturaleza, tal como lo enunció George Steiner, “hechos para el máximo impacto y la obsolescencia inmediata” (Bauman, 2013: 21).

2.1.2 Naturaleza indefinida e indefinible de la novela

Si se observa detenidamente, 'novela' es un término refractario a las definiciones. La novela no puede definirse por su naturaleza ficticia (limitándonos al caso que nos ocupa, son muchas las que tratan sobre personajes y situaciones reales; existe un género llamado en sí mismo novela de no-ficción y de hecho Javier Cercas emplea el término *relatos reales* para referirse en ocasiones a su trabajo). Tampoco puede definirse por estar escrita en prosa (*Pálido Fuego*, de Nabokov, es un ejemplo de novela en verso). Incluso la Real Academia Española elude una respuesta detallada: en su vigesimotercera edición, el diccionario de la RAE define novela como “obra literaria narrativa de cierta extensión”.

“El estudio de la novela como género se encuentra con una serie de dificultades especiales”, sostiene Bajtín en su *Teoría y estética de la novela* (1989, 449-485). Para el teórico ruso, dichas dificultades “vienen determinadas por la especificidad misma del género: la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado”. Según Bajtín, tal fenómeno se debe a la singular partida de nacimiento de la novela. Frente a los géneros canónicos (la épica, la poesía, el teatro), “sólo la novela es más joven que la escritura y el libro, y sólo ella está adaptada orgánicamente a las nuevas formas de recepción muda, es decir, a la lectura”. De ahí, por tanto, que la novela nunca llegue a asentarse definitivamente; es un género no acabado, en evolución constante.

Este carácter cambiante añade un nuevo nivel de complejidad a nuestra tarea. Algunos autores asumen con resignación su incapacidad para hallar la respuesta. En su ya clásico pero aún

vigente *Aspectos de la novela*, E. M. Forster capitula: “La novela es una masa formidable. Claramente es una de las áreas más húmedas de la literatura, regada como está por centenares de arroyuelos que, a veces, degeneran en un pantano (...). Pero de las observaciones inteligentes que conozco, ninguna alcanza a definir el espacio en su conjunto” (Forster, 1961: 16-17). Las definiciones, según la lógica de Forster, solo podrían ser parciales y, peor aún, provisionales, dada la permanente evolución del género. En otras palabras, la historia misma de las novelas puede ser estudiada como su larga marcha por definirse y hacerse un hueco entre la épica, la poesía y el teatro. Algunos estudios apuntan precisamente en esta dirección:

Las más interesantes son las definiciones o reflexiones de novela de los novelistas: prefacio de Rousseau a *La nueva Eloísa*; consideraciones de Fielding en *Tom Jones*, que continúan en el prefacio de Wieland a *Agathon*; *Ensayos acerca de la novela* de Blankenburg; prefacio de Wezel a *Tobías Knaut*, Schlegel sobre *Lucinde*, etc. Son reflejo del proceso vivo de formación del género, de su lucha contra otros géneros y consigo misma. En concreto, los textos de Fielding, Wieland, Blankenburg y Hegel (asociados a las obras *Tom Jones*, *Agathon*, *Wilhelm Meister*) forman una serie fundamental en el proceso histórico de la novela, imponiendo ciertas directrices que la quieren singularizar en el marco de los géneros y que significan también críticas a los géneros muertos, a sus trasnochados principios de literaturización y poetización (la novela se construye, toma conciencia de sí y gana espacio por oposición a los demás géneros)⁸.

De acuerdo con esta idea, la historia de la novela puede entenderse como una obra colectiva en desarrollo. Podríamos ilustrarlo con una imagen poética, que se asemejaría a la construcción de una catedral medieval. Nos encontramos pues ante un edificio levantado durante siglos y que cuenta con arquitectos como Cervantes, como Fielding, como Goethe. Cada uno de ellos continúa el plan, añadiendo nuevas líneas maestras, o por el contrario corrigiendo los planos, impugnando estilos y cambiando por completo los esquemas; todo ello dentro del proceso vivo de la formación del género.

La génesis cervantina.

Si comenzamos a retroceder hacia los orígenes, si cada autor nos lleva a un autor previo, cuesta saber cuándo situar los inicios de la novela. Tampoco existe un consenso al respecto. “¿De dónde vienen los géneros?”, se preguntaba Tzvetan Todorov. “Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (Todorov, 1988: 34). Cuando Miguel de Cervantes se encuentra escribiendo el *Quijote* no pierde de vista que está escribiendo algo distinto, diferente de otros géneros, pero que no obstante descansa en una tradición narrativa que es cimiento para su juego paródico, y adelantándose en varios siglos al planteamiento de Todorov, nos dice en el

⁸ Curso de Doctorado “Entre historias fingidas y verdaderas”, impartido por la Dra. Mercedes Comellas, Programa de Doctorado “Literatura y Comunicación”, Universidad de Sevilla, cursos 2002-2005.

prólogo a la I Parte cómo se dispone a dar forma a su libro:

Mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no sea de vestir ningún cristiano entendimiento. Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que escribiere. (*Quijote* I, Prólogo: 17)⁹.

Para quienes conciben la novela bajo este prisma cervantino, desde su partida de nacimiento nos encontramos ante una criatura de naturaleza omnívora, que nunca cesa de expandirse y colonizar nuevos territorios.

Entre las muchas reflexiones sobre la literatura que aparecen en las páginas del *Quijote*, una de las más relevantes tiene lugar en el capítulo VI, dedicado al “donoso y grande escrutinio” que el cura y el barbero realizan en la biblioteca de Alonso Quijano. Según algunos estudiosos, el escrutinio marca un punto de no retorno en la estructura de la novela. Así ocurre desde luego si consideramos válida la interpretación iniciada en 1905 por el hispanista suizo Heinrich Morf, para quien la intención inicial de Cervantes consistía en escribir la novela ejemplar de un loco; es decir, un relato breve en la línea de *La Gitanilla* o *El licenciado vidriera*. El escrutinio, precisamente, supondría una continuación de dicho relato y supondría el punto de no retorno hacia una obra de mayor ambición.

En su estudio preliminar a la edición realizada por el Instituto Cervantes y dirigida por Francisco Rico, Fernando Lázaro Carreter ahondaba con bastante detenimiento en este punto. Recordaba que, hasta el momento del escrutinio, *El Quijote* permanece en efecto bajo el influjo de un anónimo *Entremés de los Romances*, cuyas similitudes con la primera salida de don Quijote fueron puestas de manifiesto por Menéndez Pidal, y de hecho se muestran patentes en algunos versos, como en los que se dice al respecto del protagonista, Bartolo, que “de leer el Romancero/ ha dado en ser caballero/ por imitar los romances”. Cervantes, continúa Lázaro Carreter, “podría haberse limitado a aprovechar la ocurrencia malograda por el *Entremés de los Romances* que tanta ocasión proporcionaba para escarnecer las lecturas neciamente imaginativas. La novelita podría muy bien acabar con el retorno del caballero a casa molido a palos” (1998: XXV)¹⁰. Sin embargo, sería con el escrutinio cuando la novela adquiere una entidad mayor. Lázaro Carreter señala cómo el cura y el barbero “expurgan los anaqueles del hidalgo en el momento justo en que el *Entremés* ha terminado su influjo inspirador”. La novela, a partir de este momento, comenzaría a desentenderse de algunas fórmulas romanceriles que se emplean en la primera salida para centrarse en el “filón incompletamente explorado” que ofrecen los libros de caballerías, dando la impresión de que Cervantes varía justo en ese punto su proyecto, de tal forma que “el capítulo VI marcaría el arranque de este *Quijote* ensanchado”.

⁹ Todas las referencias al *Quijote* remiten a la edición del Instituto Cervantes-Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1998.

¹⁰ De la misma manera, nos referiremos aquí al estudio preliminar de Lázaro Carreter incluido al comienzo de la edición del Instituto Cervantes-Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1998.

No es de extrañar, añade Lázaro Carreter, que justo en el capítulo siguiente haga su aparición el personaje de Sancho Panza y tenga lugar la segunda salida, lo que constituye el fin último de la protonovela y el comienzo de las aventuras del caballero y el escudero tal y como han quedado grabadas en el imaginario literario universal. En ese punto no sólo da comienzo de verdad *El Quijote*, sino también un género literario hasta entonces inexplorado.

El auténtico prodigio en este caso resulta observar no sólo cómo Cervantes es consciente del modo en que su novela subsume y transforma toda una tradición literaria anterior, sino que también observamos cómo el narrador de *El Quijote* comunica al lector la naturaleza de su hallazgo. Así se plasma al final del capítulo XLVII de la primera parte, en la conversación que mantienen el canónigo de Toledo y el cura Pero Pérez mientras don Quijote permanece enjaulado, donde vuelve a hacerse alusión, de un modo más reflexivo, al escrutinio de la biblioteca:

El cura le estuvo escuchando con grande atención, y parecióle hombre de buen entendimiento y que tenía razón en cuanto decía, y, así, le dijo que por ser él de su misma opinión y tener ojeriza a los libros de caballerías había quemado todos los de don Quijote, que eran muchos. Y contóle el escrutinio que dellos había hecho, y los que había condenado al fuego y dejado con vida, de que no poco se rió el canónigo, y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma. (Quijote I, XLVII: 549).

De este modo, el canónigo ofrece la siguiente reflexión sobre lo que debe hacer la buena novela:

Que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que, después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso. (Quijote I, XLVII: 549).

De esa suma nace, de acuerdo a otros autores, un género que, a diferencia de la poesía o el teatro, no dispondría de reglas fijas. Tal es la descripción de Roger Callois en *Fisiología de Leviatan*:

La novela no conoce límite ni ley, pues su terreno es el de la licencia. Su naturaleza consiste en transgredir todas las leyes y caer en cada una de las tentaciones que solicitan su fantasía. Tal vez no obedezca a mero azar que el desarrollo creciente de la novela en el siglo XIX haya coincidido con el rechazo progresivo de las reglas que determinan la forma y el contenido de los géneros literarios. (Caillouis, 1946: 219).

En su teoría literaria, Javier Cercas se acerca a la visión que acabamos de comentar. La novela es, a su juicio, un género elástico, libérrimo, capaz de aglutinar discursos y formas de la más variada naturaleza. En sus entrevistas a periódicos o publicaciones especializadas, en sus propios textos ensayísticos, incluso en las conversaciones de algunos de sus personajes, nuestro autor alude con

asiduidad a los orígenes del género y al magisterio de sus fundadores, entre quienes sitúa en un lugar central a Cervantes.

Para Cervantes, la novela es un género de géneros; también, o antes, es un género degenerado. Precisamente esta tara inicial la que termina constituyendo el centro neurálgico y la principal virtud del género: su carácter libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable, el hecho de que es, según decía, un género de géneros donde caben todos los géneros, y que se alimenta de todos. (*Punto ciego*: 25).

Más adelante, al adentrarnos en la concepción de Javier Cercas sobre la novela, aludiremos nuevamente al influjo cervantino sobre su obra.

2.1.3 Aclaraciones terminológicas: límites y engaños del lenguaje.

Si novela es un concepto escurridizo, no son menos conflictivos otros términos que se emplean en este trabajo. Cuando un investigador utiliza términos como 'literatura' o 'historia' es consciente de la pluralidad de interpretaciones que invoca. Dicho por José-Carlos Mainer:

No hay ninguna de esas palabras, que no sea, cuando menos, plurívoca. Y todas ellas, de añadidura, tienen buena parte de enunciaciones performativas, de aquellas que crean su realidad por el solo hecho de mencionarlas. (2011: VII).

Para orientarnos en el laberinto al que a veces conducen las palabras, vemos necesario acotar algunos términos. Conviene familiarizarse con ellos puesto que aparecerán una y otra vez a lo largo de estas páginas. Este epígrafe servirá para detenernos en dos ideas que nos abren las puertas al mundo literario de Javier Cercas. La primera se refiere a qué entendemos por “postmodernidad”, un significante que cuenta con una legión de significados, y que en líneas generales designa el clima intelectual de las sociedades occidentales. La segunda se refiere a la permanente tensión entre lo real y lo ficticio, rasgo que constituye la verdadera piedra de toque de nuestro autor.

La condición postmoderna.

No existe un consenso aceptado a propósito de la postmodernidad. De entrada cabe indicar que se trata de un concepto poliédrico, polémico, complejo, el cual, para añadir más problemas, remite a interpretaciones muy distintas según nos refiramos a los campos de la literatura, las artes plásticas, la arquitectura, la sociología o la política.

Entre los escasos puntos de acuerdo suele señalarse la interpretación de Jean-François

Lyotard. En su obra más conocida, *La condición postmoderna*, este filósofo francés establecía algunas claves sobre lo que llamó la condición del saber en las sociedades contemporáneas. Entre las conclusiones de su texto destaca una idea fundamental: “El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado” (Lyotard, 2004: 73).

En la sociedad postmoderna, según este análisis, las grandes ideas colectivas son desplazadas por una pluralidad de reglas y comportamientos sociales. Es un fenómeno complejo, de largo recorrido. El ataque contra el templo de la verdad habría comenzado en el siglo XIX. Entre sus primeros saboteadores encontraríamos a Nietzsche (por su anuncio de la muerte de Dios) y a Freud (por el psicoanálisis). No es hasta la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, cuando las grandes verdades estallan para dar paso a una multiplicidad de pequeñas verdades dispersas. En la postmodernidad el discurso totalizante es sustituido por discursos de toda clase dirigidos a públicos diversos. El líder religioso y el líder político continúan en activo, pero su mensaje es discutido desde múltiples frentes. No genera el mismo grado de entusiasmo que en el pasado, ni cohesiona del mismo modo a las masas.

Dicho planteamiento, aplicable a la religión y las ideologías, también afecta a los relatos culturales. En la literatura, los narradores postmodernos cobran conciencia de que su voz es una más entre miles. Su voz no es escuchada por un pueblo, sino por públicos específicos, y generalmente descreídos. Pierde vigencia, por lo tanto, la idea de la actividad literaria como misión social. El escritor, salvo raras excepciones, no suele verse a sí mismo como portador de un mensaje. Su intención no es ya la de dar respuestas finales o absolutas. Con frecuencia, para conectar con un público progresivamente escéptico, los escritores pondrán de manifiesto la condición de sus textos como un artefacto cultural, a través de la ironía o bien optando por propuestas de carácter lúdico.

Javier Cercas no ignora este clima intelectual. No en vano, la sensación de estar habitando en la incertidumbre es una de sus señas habituales. En un artículo de *La verdad de Agamenón*, dedicado a Enrique Vila-Matas, definía así a su generación:

Nacimos a la vida intelectual cuando el arte, como escribió Susan Sontag en 1967, aturdí con exhortaciones al silencio. La literatura aspiraba ante todo a ser consciente de sí misma, y la conciencia -o el exceso de conciencia- a menudo paraliza. (*Agamenón*: 215).

Compartimos la idea que apunta Cercas: la postmodernidad, en el arte, camina unida al exceso de autoconciencia, a la sensación por parte del autor -pero también del receptor- de que todo ha sido ya dicho. Gerard Genette, en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, ahonda en las repercusiones de esta tendencia. De este modo, una de las características de la posmodernidad es la transformación de los productos y el auge del *palimpsesto*. Lo más vanguardista es servirse de la tradición, huir de la ingenuidad, de lo adánico, para preferir los manierismos y las reescrituras, las versiones (Genette, 1989: 284). El resultado son obras cuajadas de referencias (Como el caso de los hermanos Coen en el cine; de Vila-Matas en la novela; o de los herederos de Gil de Biedma en la poesía). Existe una relación connatural, en cierto modo, por medio de la cual el exceso de autoconciencia camina unido a determinados recursos literarios, favorece el juego metaficcional o la

aparición de narradores autoficticios.

Si seguimos en esta misma dirección encontraremos pronto otra tendencia en los narradores postmodernos muy apreciada por Javier Cercas. Nos referimos, ahora sí, al modo en que sus novelas procuran derribar la frontera que separa lo real de lo ficticio.

La verdad de las mentiras.

A menudo, en sus trabajos críticos, los escritores realizan juicios que con el tiempo también resultan válidos para sus propias creaciones literarias. Es el caso de Javier Cercas. Su Tesis doctoral, dedicada a la obra literaria de Gonzalo Suárez, indaga especialmente en la conflictiva relación entre realidad y ficción en las novelas del escritor y cineasta asturiano:

No puede extrañar que las obras de Suárez se preocupen por poner en primer plano su carácter de artificio, que reflexionen sobre ellas mismas como tales y sobre las relaciones que se establecen entre la realidad y la ficción, tanto en el seno de la obra como fuera de ella. Esta reflexión es compleja. Buena parte de los libros de Suárez parece aspirar, a través de estrategias y recursos diversos, a dinamitar las -a su juicio- anquilosadas fronteras que separan convencionalmente la ficción y la realidad. En la concepción de Suárez, realidad y ficción no están separadas por límites precisos: lo real no es sólo aquello que hemos convenido en llamar realidad; es también lo imaginado. (Suárez: 21).

Cercas presentó su Tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1991. Cuatro años antes, en 1987, ya había publicado su primer volumen de relatos. Sus preocupaciones académicas y sus exploraciones literarias avanzan por esas fechas de manera paralela. Como apuntan Jordi Gracia y Domingo Ródenas: “las relaciones peligrosas entre literatura y vida ya están en el eje de su primera narración larga, *El móvil*” (2011: 913). En sus libros posteriores tal conflicto permanece: los mundos real e imaginario colisionan, y ese choque desencadena la energía que pone en marcha sus novelas y sus crónicas.

Observemos algunos ejemplos. En 2003, la recopilación de sus publicaciones en prensa lleva por título *Relatos reales*. En su prólogo Cercas plantea ciertas consideraciones acerca de la simbiosis entre periodismo y literatura. Su gran éxito, *Soldados de Salamina*, es también descrito por su narrador-protagonista (llamado Javier Cercas) como un ‘relato real’, pero en él se emplean recursos ficticios. Con *Anatomía de un instante*, en 2009, da otra vuelta de tuerca y propone el camino inverso: tratándose de una historia enteramente real, comienza por cuestionarse cuánto habrá de ficticio en sus protagonistas.

Estaba lleno de dudas sobre lo que había escrito y recuerdo haberme preguntado cuántos españoles debían de pensar que Adolfo Suárez era un personaje de ficción, que el general Gutiérrez Mellado era un personaje de ficción, que Santiago Carrillo o el teniente coronel Tejero eran personajes de ficción. Sigue sin parecerme una pregunta impertinente (*Anatomía*: 13).

¿Qué se propone Javier Cercas mediante estos juegos? ¿Intenta confundir a sus lectores? Si es así, lo consigue. Pero no es ése su principal propósito. Lo que sus textos pretenden es emplear los elementos de la ficción para que miremos la realidad de otro modo, distinto y a la vez más hondo; un modo al que solo puede acceder -o que solo puede crear- la literatura. “La historia y la literatura persiguen objetivos distintos”, ha escrito al respecto, “ambas buscan la verdad, pero sus verdades son opuestas” (*Punto ciego*: 48). En esto consiste *la tercera verdad* que buscan sus libros. Una verdad que es, cabe insistir, puramente literaria; y que puede encontrarse, valga la paradoja, mediante ficciones; o lo que es lo mismo, en las ‘mentiras’.

En el punto dedicado al estado de la cuestión hemos mencionado dos nombres: Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. El Nobel peruano expuso esta concepción en su libro *La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna*. Según cuenta en su prólogo, el motor que le animó a escribirlo fue una pregunta insidiosa y repetitiva, de la que ningún autor, sin que importe su edad ni trayectoria, logra jamás librarse:

Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía ‘era verdad’ (...) A mí me queda rondando, cada vez que contesto a esa pregunta, no importa cuán sincero sea, la incómoda sensación de haber dicho algo que nunca da en el blanco. (2002: 15).

Para responder de una vez por todas a esta pregunta que le llevan formulando desde hace cincuenta años, Vargas Llosa ha formulado su propia teoría. Como puede observarse, su planteamiento y el de Cercas son, si no gemelos, al menos mellizos.

En efecto, las novelas mienten -no pueden hacer otra cosa- pero ésa es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosidad verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. [...] ¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? [...] La respuesta es: se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real. En tanto que la novela se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos. La noción de verdad o mentira funciona de manera diferente en cada caso. (2002: 16).

Un argumento semejante fue expuesto por Julio Cortázar. En literatura lo “fantástico”, según el término que utiliza, puede acercarnos a la realidad con más eficacia que una narración estrictamente realista:

De ninguna manera se me ocurriría disminuir la importancia de todo lo que es fantasía en un escritor cuando sigo creyendo que es su arma más poderosa y la que le abre finalmente las puertas de una realidad más rica y muchas veces más hermosa (...). He escrito varios cuentos en donde creo que esto que acabo de decir se muestra y ejemplifica perfectamente, cuentos en que hay elementos insólitos que no valen por sí mismos, no tienen en el fondo ninguna importancia independiente, sino que son señales, indicaciones destinadas a multiplicar la sensación de realidad. (Cortázar, 2013:108).

Podríamos extendernos mucho más sobre este interesante tema, que recorre el pensamiento estético y filosófico desde que Aristóteles escribiera su *Poética*. Aunque volveremos sobre ello más adelante, pretendemos al menos haber aclarado que para Cercas, ficción y realidad no son elementos excluyentes, sino complementarios. Al jugar con lo real y lo ficticio, las novelas de Javier Cercas nos permiten acercarnos de otro modo a la realidad, la convierte en algo extraño (la “desfamiliariza”, si preferimos usar el término de los formalistas rusos). En efecto, esto puede confundir, pero alcanza un propósito mayor: que el lector mire la realidad con otros ojos, desde otro ángulo, como si la viera por primera vez.

La jaula del lenguaje.

Es conocida la idea de Wittgenstein según la cual los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo. Una vez acotados los términos más controvertidos, conviene protegerse ante las trampas del lenguaje. Los estudios literarios deben cuidarse de repetir palabras que pasan de una investigación a otra sin que examinemos qué juicios de valor se esconden detrás de ellas. No por muy repetidos algunos criterios resultan necesariamente válidos.

Julio Cortázar advertía en sus clases de literatura que, “si uno se descuida, el lenguaje es una de las jaulas más terribles que existen” (2013: 108). Nos servimos del lenguaje, pero también el lenguaje puede servirse de nosotros. No en vano ésta es una de las grandes obsesiones de Horacio Oliveira, el suspicaz protagonista de *Rayuela*:

¿Qué remedio queda? Están ahí, el lenguaje está ahí y es una gran maravilla y es lo que hace de nosotros seres humanos, pero ¡cuidado! Antes de utilizarlo hay que tener en cuenta la posibilidad de que nos engañe, es decir que nosotros estemos convencidos de que estamos pensando por nuestra cuenta y en realidad el lenguaje esté un poco pensando por nosotros, utilizando estereotipos y fórmulas que vienen del fondo del tiempo y pueden estar completamente podridas. (2013: 218).

Oliveira opina que se debería tratar con cuidado cada palabra, tomándola en la mano y sopesando qué se esconde detrás de ellas. Nuestra investigación sigue su consejo. Pongamos el siguiente ejemplo: la apertura de las últimas décadas a tradiciones literarias foráneas puede ser vista como “mestizaje” y como ejemplo de cosmopolitismo, o bien como “colonización” cultural, dada la preeminencia de autores anglosajones. En la otra cara del mismo fenómeno, la relación de los escritores actuales con la tradición española puede interpretarse como desconocimiento o ignorancia de los clásicos o como un rasgo de modernización y alejamiento del casticismo.

Otro caso similar: en *Trayecto*, Ignacio Echevarría acusa a la generación de autores que surge en España a mediados de los años ochenta y se sitúan al frente del escenario literario en la década siguiente, de lo que denomina una desarticulación de la tradición y del “replanteamiento radical de la narrativa” que habrían llevado a cabo los autores de la generación del medio siglo (2005: 25). Frente a nombres como los Matute, Marsé, Benet y Goytisolo, este crítico considera que

entre 1988 y 1992 se produce un auténtico “movimiento de repliegue”. En el plano de la narrativa, opina Echevarría, “el cambio entrañará el desentendimiento generalizado del talante abiertamente interpellador que había determinado una de las principales líneas de renovación emprendidas hacia mediados de los sesenta (2005: 35). La traducción en los textos, a su juicio, sería que “a comienzos de los noventa se produce lo que cabía entender por una ‘reacción conservadora’, por virtud de la cual un puñado de narradores y un amplio sector de los lectores parece recobrar un alivio un cierto gusto por las viejas convenciones del realismo y del costumbrismo, aderezado en ocasiones, para más inri, con un preciosismo estilístico que en ningún momento, y hoy menos que nunca, ha dejado de constituir una de las más constantes lacras de la narrativa española” (Echevarría, 2005: 30).

Pese a la contundente opinión de este autor, en un examen del mismo período, y analizando a los mismos escritores, otros ensayos llegan a conclusiones diametralmente opuestas. Para Robert Spires, en su monografía *Post Totalitarian Spanish Fiction* (1996) el distanciamiento de los escritores españoles respecto a la tradición intelectual de la izquierda es un síntoma de madurez. Jordi Gracia y Domingo Ródenas consideran, asimismo, que a finales del siglo XX se produce por fin la verdadera normalización de las letras españolas en el contexto europeo (2011: 6). Aunque se refieran al mismo fenómeno, la elección de unas palabras u otras varía por completo nuestra percepción del presente literario. Para evitar que prevalezca una visión sesgada, ofreceremos un amplio espectro de consideraciones, desde las más radicalmente críticas a las visiones más encomiásticas hacia el actual estado de las letras españolas. Salvo en casos extremos, en que se falte de forma palmaria a la realidad de los hechos, hemos preferido mostrar las opiniones en liza. Del error o el acierto de las mismas dará exacta cuenta un baremo del que como investigadores nos resulta hoy imposible hacer uso: el juicio último del tiempo.

2.1.4 Falta de distancia histórica

La Historia de la Literatura ofrece abundantes ejemplos de errores de apreciación respecto al presente. En la tradición española es posible observar momentos de gran fecundidad que no fueron apreciados como tales. Lope de Vega nunca tuvo la impresión de formar parte de una Edad de Oro, y tachó a Cervantes como el peor autor de su tiempo. El caso opuesto lo encontramos en el siglo XX durante la etapa de postguerra. Hoy, los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil son considerados en general como un período paupérrimo para la cultura española. La represión, la censura, el exilio forzoso (cuando no la eliminación física) de algunos de los mejores escritores tuvo consecuencias dramáticas para la literatura española. Pese a ello, no falta documentación historiográfica de toda una serie de autores cercanos a Falange y pertenecientes a la llamada Novela de la Victoria (Rafael García Serrano, José María Alfaro, José Antonio Giménez Arnau) que escribían con el total convencimiento de ser testigos de un momento de esplendor literario, vinculado al triunfo del bando franquista y al hipotético surgimiento una nueva España imperial.

Tal vez para evitar el peligro de dejarse llevar por los climas de opinión predominantes, o quizás para evitar el sonrojo de haber pasado por alto algún aspecto esencial, el entorno universitario se ha mostrado reacio, al menos hasta décadas recientes, a llevar a cabo estudios sobre

textos que no contasen con una cautelosa distancia temporal. La palabra 'conclusión' es sinónimo de término, de fin, de desenlace. Es por ello que, según Francisco Rico, únicamente podemos extraer conclusiones sobre un determinado momento histórico cuando éste haya finalizado: “Un periodo se reconoce solo cuando, al cerrarse, se descubre toda la complejidad del juego de acciones y reacciones en que se mueve siempre la literatura” (Rico, 1981: VIII). Y cabe recordar, como señalábamos en la presentación de nuestro objeto de estudio, que también nos encontramos ante un autor cuya obra, pese haber alcanzado la madurez, puede todavía evolucionar.

Javier Cercas, en su doble vertiente de escritor y profesor universitario, es consciente de esta circunstancia. En su Tesis doctoral, dedicada como ya se ha mencionado a la obra literaria de Gonzalo Suárez, advertía de que quizá resulte sorprendente recordar cómo, a pesar de ser en la actualidad más conocido por su producción cinematográfica que literaria, las primeras novelas de Gonzalo Suárez suscitaron sin embargo la entusiasta atención de la crítica. Hoy Cercas es un escritor de primer orden en las letras españolas, pero bien podría perder protagonismo en los próximos años o, por el contrario, como en ocasiones vaticina este estudiante de doctorado, encontrar todavía un mayor reconocimiento. Esta Tesis procura no obstante, en la medida de lo posible, rehuir la poderosa tentación de predecir el futuro.

2.2 ... Y una razón a favor: la construcción de la ciudad democrática

Una vez señalado el alud de limitaciones con las que tropieza el investigador dedicado al estudio de la novela contemporánea, nos encontramos ante una última paradoja: pese a las incertidumbres mencionadas, pese a la dificultad metodológica, la literatura del presente es también aquella *de la que más se habla* fuera de los ámbitos académicos. Críticos, periodistas culturales, editores, libreros, así como buena parte de los escritores, dedican casi la totalidad de sus artículos, reseñas, conferencias o entrevistas a enjuiciar los libros que ocupan escaparates de librerías y mesas de novedades.

Como resultado, a juicio de algunos estudiosos, desde hace ya algún tiempo parece haberse abierto una distancia considerable entre la crítica literaria académica y la crítica sobre novedades editoriales que aparece en los periódicos. “Hubo una época, no hace demasiado tiempo, en que ambas clases de crítica compartían un lenguaje común y, a veces, las escribían las mismas personas”, argumentaba David Lodge en un debate organizado en 2011 por el suplemento cultural *Babelia*. A juicio del novelista británico:

En las últimas décadas, estas dos clases de crítica han seguido caminos diferentes y han dejado de influirse mutuamente, lo cual es lamentable. La crítica académica se ha vuelto cada vez más especializada y profesionalizada, y emplea un estilo retórico impenetrable para el lector general, mientras que la crítica periodística, aunque suele estar bien escrita, se ha vuelto menos analítica, más personal y sus valoraciones son por tanto más arbitrarias. La crítica es la expresión formal de la conversación informal que se produce continuamente entre los lectores de libros, y debería guiar y enriquecer dicha conversación (Lodge, 2011).

Para evitar que esta zanja continúe ensanchándose existen argumentos de peso. Como esgrime Lodge, es posible una crítica en profundidad, que emplee la terminología académica sin por ello cerrar la puerta al lector no especializado. También es algo que se ha reclamado con insistencia por parte de los autores españoles. Desde hace ya varias décadas en España no resulta infrecuente ver cómo escritores de prestigio lamentan la falta de análisis en profundidad sobre sus libros o la obra de sus compañeros de generación. Una vez las revistas literarias han perdido el protagonismo que alguna vez poseyeron, muchos deploran que el comentario sobre la actualidad recaiga en exclusiva en los suplementos literarios. El malestar se acentúa si consideramos que el grueso de los suplementos periodísticos forma parte del mismo grupo empresarial cuyas editoriales publican los libros reseñados. El escepticismo pasa a ser entonces no sólo recomendable, sino también inevitable.

Para entender las consecuencias de esta división, conviene señalar algunos problemas que se denuncian con frecuencia. Como apunta Manuel Rico en su prólogo al libro de Vicente Luis Mora *Singularidades, ética y poética de la literatura española actual*, se ha creado una zanja entre, de un lado, la crítica literaria que vive en los periódicos (un “columnismo impresionista”, carente de “enfoque estructurado y capacidad de análisis”) y, por otro, el ámbito académico, donde el estudioso prefiere los terrenos de investigación trillados y elude el análisis de los protagonistas del presente en relación con la sociedad de su tiempo, por ser arriesgado y complejo (Rico, 2006: 9-10).

Manuel Rico habla desde su experiencia como narrador y crítico literario. Como él, otros autores comparten una visión semejante. En 1993, Antonio Muñoz Molina lamentaba la diferencia de criterio al acercarse a unos escritores u otros.

Los escritores muertos o momificados por la gloria pertenecerían, [...], al reino de la educación, y los vivos al de la cultura, según aquel siniestro refrán del muerto al hoyo y el vivo al bollo. El muerto al hoyo de los manuales, de los apuntes y de los comentarios de texto, y el vivo al bollo exiguo, pero en ocasiones sustancioso, de las conferencias de postín y de los premios y los convites oficiales (Muñoz Molina y García Montero, 1993: 45).

Dos décadas más tarde esta situación no parece haber desaparecido. Antes al contrario, puede haberse agravado. En su ensayo *La civilización del espectáculo*, publicado en 2012, Mario Vargas Llosa realiza una queja muy similar:

Tampoco es casual que la crítica haya poco menos que desaparecido en nuestros medios de información y se haya refugiado en esos conventos de clausura que son las Facultades de Humanidades y, en especial, los Departamentos de Filología cuyos estudios son sólo accesibles a los especialistas. [...] Lo cierto es que la crítica, que en la época de nuestros abuelos y bisabuelos desempeñaba un papel central en el mundo de la cultura porque asesoraba a los ciudadanos en la difícil tarea de juzgar lo que oían, veían y leían, hoy es una especie en extinción a la que nadie hace caso, salvo cuando se convierte también ella en diversión y espectáculo (2012: 15).

Pero tal vez no convenga caer en el desánimo. La crítica literaria, como veremos, también puede servir para poner un poco de orden en el gran rompecabezas que conforman las letras de nuestro tiempo, formada por ideas, corrientes y planteamientos estilísticos a menudo de ubicar en el lugar

que corresponde. A ello procura contribuir, con humildad, esta investigación: a dar una visión de conjunto de un mapa en movimiento, a situar en él una pieza fundamental llamada Javier Cercas, y conseguir una imagen final verosímil que nos pueda enseñar, por último, algo sobre la importancia social de la literatura en la España de comienzos del siglo XXI.

2. 2.1. Por una “lectura descodificadora”

En 1998 Manuel Vázquez Montalbán afirmaba en *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* que “la crítica periodística, salvo contadísimas excepciones, se divide entre partidarios de los socorros mutuos, seguidores de las sectas intocables y guardianes de los códigos herméticos más selectos y un reducido grupo de comunicadores de lo que se ha publicado, honradamente aplicados a transmitir una lectura descodificadora” (1998:55).

Vázquez Montalbán en la importancia de una “lectura descodificadora” que vaya más allá de la reseña periodística, que pueda interpretar las corrientes dominantes de una época, el estilo de pensamiento que transmiten, su propuesta estética e ideológica. El estudio de la literatura y la capacidad para hacer llegar al lector la hondura de los textos forma parte también de la construcción de esa “ciudad democrática”, y puede contribuir a la configuración de una sociedad más despierta, más crítica y más libre. Pero esa tarea debe realizarse conociendo la historia literaria, y sobre todo al margen de los intereses creados por la industria editorial. Hace falta reflexión, estudio, análisis: una mirada académica sobre el presente. Solo de este modo podrá llevarse a cabo la lectura descodificadora, que para Vázquez Montalbán reviste una importancia determinante. De lo contrario, esa tarea quedaría exclusivamente en manos de las estrategias comerciales y el reseñismo de urgencia. Un error, a su juicio, pues “el arte y las letras tienen un papel en la formación de la conciencia de la ciudad, de la sociedad” (1998: 46). Visto de este modo, el análisis por parte de la academia de lo que hoy se escribe también cumple una función social, en tanto que permite una comprensión nítida de las historias y relatos que configuran el imaginario colectivo.

Haría falta, para esta tarea, distanciarse de los climas de opinión dominantes. Como lectores atentos a la actualidad literaria, tendemos a dar por sentados algunos criterios vigentes, consensos críticos que con mucha probabilidad serán puestos en entredicho por las siguientes generaciones. Esto es lo que denuncian a menudo algunos autores contemporáneos, que señalan un excesivo gregarismo en la crítica literaria de los periódicos. Al respecto Rosa Montero ha escrito lo siguiente:

Si se mira bien, es una profesión imposible, porque no existe un baremo objetivo con el que juzgar las obras creativas. La historia nos demuestra que artistas que hoy son considerados geniales fueron apaleados por los expertos en su día, y viceversa. Los buenos críticos, que sin duda existen, conocen la cualidad delicuescente de su trabajo. Pero los malos dictaminan y trompetean tan seguros de lo que dicen como Moisés al bajar de la montaña con las Tablas de la Ley entre las manos. (Montero, 2009).

Para esquivar ese peligro resulta prioritario reconocer la complejidad y el alto grado de falibilidad de nuestra tarea. El estudio académico sobre la novelística actual nos procura para ello una doble ventaja. Por un lado, exige un trabajo más meticuloso, sitúa los textos contemporáneos en el marco más amplio de la historia literaria y emplea un vocabulario descriptivo más preciso. Por otro, es más consciente de sus limitaciones que el reseñismo de la prensa diaria. Esta Tesis es, por tanto, una vindicación no sólo de la posibilidad, sino también de la necesidad de una crítica académica sobre la literatura más reciente. Nos mostramos de acuerdo con Fernando Valls, quien en el prólogo de *La realidad inventada*, reitera: “frente a la idea que todavía circula en algunos medios universitarios, sí tenemos instrumentos críticos para analizar e historiar la literatura del presente, con una perspectiva y unas expectativas distintas, sin duda, a las que se emplean con los clásicos, pero con rigor semejante” (Valls, 2003: 11).

3. BASES TEÓRICAS

Advierte Santos Sanz Villanueva, en la introducción a la *Historia de la literatura española*, que su visión “no comulga con escuelas”, dado que “el autor no cree que exista una sola que almacene toda la verdad” (Sanz Villanueva, 1984: 11). Esta Tesis comparte tal planteamiento. Ningún marco conceptual restrictivo, ninguna perspectiva excluyente puede abordar en solitario el examen completo de todos los hilos de la trama literaria que es objeto de nuestro análisis. Los estudios literarios sobre los autores que escriben en el presente se enfrentan a la interacción de muy diversos factores que pueden ser analizados por separado; su convergencia, sin embargo, exige una visión panorámica y global.

Con objeto de abordar la obra de Javier Cercas desde varios enfoques, nuestra Tesis empleará una variedad líneas metodológicas. Partimos, pues, de la modesta idea según la cual las herramientas teóricas han de adaptarse a los autores y no al contrario. Nuestra metodología se ajusta por lo tanto a las propuestas literarias que plantea el autor elegido. A continuación citaremos cuáles nos han parecido más indicadas, para después, una vez presentado nuestro método, desarrollar en el siguiente punto los motivos de nuestra elección.

Las herramientas teóricas que emplearemos proceden principalmente del campo del Nuevo Historicismo (Stephen Greenblatt, Frederic Jameson). Englobamos bajo este rótulo la escuela crítica desarrollada a partir de las teorías del post-estructuralismo (en particular, el análisis de Michel Foucault), cuyo enfoque juzgamos singularmente apropiado para el estudio en paralelo de las obras artísticas en el contexto político y social de la historia de las ideas. Junto a esta base teórica, nos apoyaremos en los métodos de la historiografía literaria española más reciente (Pozuelo Yvancos, José Carlos Mainer, Domingo Ródenas, Jordi Gracia, Sanz Villanueva), a través de los cuales será posible ir distinguiendo las principales corrientes de la actual literatura española y el modo en que la narrativa de Javier Cercas se acomoda entre ellas.

Para aproximarnos al diálogo que abren las novelas de nuestro autor respecto al pasado reciente de España, emplearemos el marco teórico que brindan diferentes disciplinas (Sociología, Historiografía, Politología) acerca del concepto de “memoria colectiva”. Con este fin seguiremos las investigaciones de referencia de la llamada “narrativa de la memoria”, en particular los estudios de Maurice Halbwachs, Jan Assmann y Manuel Reyes Mate.

En tercer lugar, conocer el lugar que ocupa Javier Cercas en el desarrollo de la tradición literaria española nos conduce de manera ineludible a adentrarnos en la teoría del canon. Entre las variadas posturas que existen ante el debate sobre el canon, y que aquí repasaremos, hemos optado por seguir los planteamientos de Pozuelo Yvancos a través de sus obras *El canon en la teoría literaria contemporánea* (1995) y *Teoría del canon y literatura española* (2000).

Nuestro objeto de estudio es la producción literaria, periodística y ensayística de Javier Cercas. Lo abordaremos distanciándonos de la fórmula romántico-positivista que centra todo su enfoque en la figura del escritor. Las razones de su éxito editorial, así como la influencia de su obra en el debate público en España precisan, para ser comprendidas, de un acercamiento a la Teoría de la recepción. Tomaremos pues buena cuenta de las aportaciones de autores como Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Umberto Eco o Ricardo Senabre, las cuales arrojan luz sobre el papel que los lectores desempeñan en la comunicación literaria.

Comenzábamos esta investigación doctoral hace cuatro años, en 2012, con la mirada puesta en la Historia y las relaciones (promiscuas, confusas, ambiguas, obsesivas) que los escritores guardan con ella. Después, leyendo una y otra vez las novelas de Javier Cercas, hemos constatado la necesidad de ampliar el radio de acción y abrir las lentes de nuestro enfoque. El motivo no ha sido otro que observar una serie de obsesiones propias de un autor poseído por la necesidad de usar la novela como vehículo para comprenderse a sí mismo y explorar los abismos del yo. Sin esperarlo nos topamos, título tras título, con la aparición del doble, con elementos propios de la literatura fantástica, con simetrías propias de Borges, con metamorfosis herederas de Ovidio y de Kafka, con una búsqueda insistente y agónica de la propia identidad, con el desdoblamiento del yo y con la sombra constante de la figura del padre.

Todo ello nos ha obligado a añadir nuevos instrumentos de análisis y enfoques teórico-metodológicos para leer a nuestro autor. Con la vista puesta en ese objetivo, y para nuestra propia sorpresa, hemos recurrido tanto a la psicocrítica como al estudio de los mitos. De ahí que hagan aparición en estas páginas algunas consideraciones de Sigmund Freud, Otto Rank y Carl Jung sobre el motivo del *Doppelgänger*, *lo siniestro* y *la sombra*. Al mismo tiempo, nos habría resultado insoslayable considerar la contribución al estudio del mito por parte de críticos como Mircea Eliade, Lévi-Strauss o Northrop Frye. Más que escudriñar en las obsesiones personales de Cercas, en todo caso, el interés prioritario ha sido siempre su plasmación literaria. De este modo se han seguido las teorías del estudioso argentino Jaime Alazkari sobre el *giro neofantástico* y el modo en que autores como Cortázar, Borges y Bioy Casares reformulan el código fantástico, introduciendo lo fantástico como un elemento más dentro de una visión realista del mundo. Este análisis es el que ha facilitado que pudiéramos dar con nuevas claves interpretativas para leer de otro modo *Soldados de Salamina*, *La velocidad de la luz*, *Anatomía de un instante* y *El Impostor*.

En todo momento se ha procurado que la elección de cada uno de los distintos enfoques teóricos aquí explicados se adaptase al contenido de los textos. Escribe T.S. Eliot en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920) que en realidad solamente existe un método para hacer buena crítica literaria: ser inteligente. Hay desde luego muchas formas de abordar a la obra de Javier Cercas. La tendencia a que sus libros planteen más preguntas que respuestas hace que todas las lecturas sean posibles, y en muchos casos complementarias con la nuestra. Por ello, conviene evitar cuanto antes la ridícula tentación de pensar que este trabajo pueda suponer la última palabra sobre el novelista. Lo que aquí se presenta es un análisis razonado, sostenido en la lectura minuciosa de los textos, con la esperanza puesta en contagiar en la medida de lo posible el asombro ante la literatura. Otras interpretaciones sobre la obra de Cercas no se anulan tras estas páginas: al contrario, animamos a que nuestra investigación abra el camino a futuros análisis, ya sea para

continuar nuestros pasos o rebatir lo que aquí se dice. No corresponde al autor de esta Tesis decidir hasta qué punto este trabajo cumple o no se ajusta o no al mandato de T.S. Eliot, pero sí cabe señalar que en todo momento se ha procurado seguir la pista de los críticos más perspicaces. En cuanto a la redacción, hay en estas páginas una deliberada defensa de la sencillez expositiva.

En esta Tesis hemos partido del principio de que la labor literaria debe ser contemplada en el marco de una época y un lugar determinados y no como una creación aislada. Como sostiene Wayne Shumaker en *Elementos de teoría crítica*: “No existe ninguna obra literaria en el vacío, y [...] la labor de aprehenderla por completo no puede llevar a ninguna parte [...] si se prescinde de su medio ambiente coetáneo” (1974: 66).

Si este axioma puede aplicarse a cualquier creación artística, más pertinente resulta en el caso concreto de nuestro autor. En las novelas de Javier Cercas la historia sobrevuela sobre la narración; es, de hecho, un elemento clave de su propuesta literaria. También lo es de su obra ensayística y de sus colaboraciones en prensa. Así, una búsqueda a vista de pájaro por sus colaboraciones publicadas en *El País* nos lleva a encontrar artículos con títulos como *El pasado imposible* (22/04/2002), *Las raíces del presente* (06/06/2004), *Las grietas de la Historia* (15/05/2011); o *El pasado cambiante* (24/09/2013). Igualmente, en su labor de investigador académico, Cercas enfatiza el valor de la mirada histórica para extraer el significado profundo de los textos.

Consciente de que no existe historia que no sea al mismo tiempo crítica y de que toda crítica debe ser necesariamente histórica, me apresuro a indicar que ambos designios deberían estar armónicamente integrados. (Suárez: 13).

Gonzalo Pontón y Antonio Penedo comparten este criterio: “no sólo la vida incide en la literatura, sino que la literatura misma colabora en la creación del pasado” (1998:11). Debido a esa imbricación, consideramos el Nuevo Historicismo como la perspectiva metodológica que actualmente se demuestra más capacitada para nuestros fines. Como ya advirtió a comienzos del siglo XX Mijail Bajtin en su crítica a los formalistas, “el sentido aislado es una contradicción” (Bajtín, 1994). Para el teórico ruso, los valores estéticos son inseparables de los culturales. Antonio Penedo y Gonzalo Pontón retoman este postulado. A su juicio, las creaciones estéticas no pueden desgajarse de la historia y la cultura. No se puede analizar el fenómeno literario como si un reino puro de las esencias se tratase. “De esta forma se pone de relieve que los discursos sociales no son autónomos: la permeabilidad de los textos respecto del sistema que los engloba permite al analista de la cultura determinar los códigos que gobiernan toda forma de discurso” (1998: 16).

En la actualidad, el Nuevo Historicismo propone detenerse en “las relaciones entre literatura y sociedad, discurso estético y discurso ideológico, texto literario y texto cultural” (1998: 28). No obstante, el sustrato marxista que yace bajo la perspectiva historicista ha provocado en otros períodos no pocas suspicacias. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y la división del mundo durante la Guerra fría, el *New Criticism* abogó por una mirada opuesta. Proclamar la independencia absoluta del texto (como habían hecho las escuelas formalistas y estructuralistas) era también una

decisión política. Se retomaba así una concepción de la literatura defendida años antes por T.S. Eliot y, en su origen, por los formalistas rusos.

No es de extrañar que, precisamente en el ámbito crítico norteamericano, se haya originado en las últimas décadas una profunda reacción contra dichos postulados. Este desplazamiento del análisis crítico se enmarca en la crisis general de los movimientos postestructuralistas. Como resultado, las tendencias más favorecidas han sido el Nuevo Historicismo y los Estudios culturales (*Cultural Studies*).

Entre los primeros en enfrentarse a las tendencias teóricas del postestructuralismo (que han ido abandonando el texto para recaer en la abstracción) encontramos a Paul de Man, cabeza visible del grupo deconstruccionista de Yale y quien en 1986 escribió *The Resistance to Theory*. Unos años antes, en 1972, aparecía publicado *The Prisonhouse of Language. A critical account of Structuralism and Russian formalism*. Con este libro su autor, Fredric Jameson, disparaba contra los “presupuestos absolutos” de formalistas y estructuralistas. Frente a ellos, reivindicaba una mirada académica que no rompiese con la realidad. Años más tarde ahondaría en esa misma idea en su trabajo más conocido, *Teoría de la postmodernidad*, donde defendería que:

El modo más seguro de comprender el concepto de lo postmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente. (Jameson, 2001: 27).

Lo que plantea este método es un regreso a una concepción materialista y no idealista del hecho literario, una visión que “arranca los textos de la ilusión de su autonomía y los integra en el proceso social” (1998: 16). Las condiciones históricas ya no ofrecen todas las respuestas. Para el Nuevo Historicismo, continúan Penedo y Pontón, las obras ya no se consideran el reflejo estable de hechos históricos que se hallan en su trasfondo. En otras palabras, la Literatura no es una cámara que registra sin más lo que ocurre en la Historia, no se trata de una grabación que recoge con un código diferente lo que los acontece en vida de los escritores.

La mirada a las relaciones entre la Literatura y la Historia no puede prescindir por tanto de los planteamientos teóricos surgidos en la segunda mitad del siglo XX. En primer lugar, la estética de la recepción, en la versión desarrollada por Han Robert Jauss, ha subrayado el valor de lo histórico como elemento indispensable para los estudios literarios. De acuerdo con José Carlos Mainer, Jauss inició una “línea apologética [...] que intenta recatar la historia literaria del desprestigio que se ganó en sus primeras etapas, pero también del fragmentarismo cronológico” (2000: 92).

Por otro lado, uno de los trabajos claves del Nuevo Historicismo es la revisión teórica realizada por Frank Lentricchia. Su libro *Después de la Nueva Crítica* repasa las tendencias críticas desarrolladas en Estados Unidos posteriores al *New Criticism*. Lentricchia examina la senda crítica abierta por Northrop Frye, analiza el existencialismo, la fenomenología y la hermenéutica en sus versiones norteamericanas, así como el estructuralismo y, por último, contempla las tendencias

postestructuralistas, bajo el significativo título de ‘La historia o el abismo: el postestructuralismo’. Según la conclusión de Lentricchia, la literatura, como actividad humana, está implicada inevitablemente en la Historia.

De acuerdo a lo expuesto en *Después de la ‘Nueva Crítica’*, las propuestas del Nuevo Historicismo reaccionan contra dos peligros: por un lado, contra "la fortuita desesperanza que está de este modo entre los críticos de nuestro tiempo"; y por otro, contra la tendencia del historicismo tradicional, positivista y contrario a los planteamientos teóricos. En concreto, Lentricchia propone extrapolar el modelo histórico-filosófico de Foucault a la crítica literaria, atacando los elementos básicos de la tradición positivista y de la crítica formalista, pero aprovechando lo mejor de ambas tendencias.

Lo que Foucault llama “historia efectiva” no es un Nuevo Historicismo; es el antiguo, el de siempre, pero distorsionado, puesto en duda, desenmascaradas todas sus duplicidades y sus técnicas. Nuestra historicidad contemporánea puede no ser más, ni menos, que el proyecto deconstructivo en su identidad más extrañamente dividida: decadente y pasivo, pero lleno de energía y de esperanza, paralizado y corrosivo en la ironía que a sí mismo aplica, pero tremendamente productivo y lleno de confianza (1992: 200).

En general, las propuestas del Nuevo Historicismo y de los Estudios culturales, que complementan las tendencias postestructuralistas más avanzadas al mismo tiempo que reaccionan contra ellas, intentan superar el concepto restrictivo de literatura y buscar un campo de acción más amplio. Se trata de forjar el concepto de discurso como una realidad supradisciplinar, ampliando el campo de los estudios literarios hacia nuevos ámbitos.

Con algunos años de retraso estos planteamientos también han llegado al ámbito hispánico, a través sobre todo de profesores vinculados a las universidades norteamericanas. En 1991 Juan Luis Alborg publicaba *Sobre crítica y críticos*. Con todo, posiblemente el mayor defensor del Nuevo Historicismo en España haya sido Claudio Guillén:

Las estrategias críticas nuevas -escribe en *Teorías de la historia literaria*-, que se alzan, neorrománticamente, contra las premisas de todas las anteriores, pleitean y se querellan contra la institución mítica, sagrada, de la Literatura, viejo testigo de unos valores que hoy se nos aparecen (según Barthes) como inexistentes. Paul de Man, adalid de la escuela desconstruccionista de Yale, denunció hace mucho lo que llamaba "el callejón sin salida de la crítica formalista". Y sin embargo los desconstruccionistas, que se dedican a descomponer textos, como relojes que no dan la hora, se instalan y avicinan en dicho callejón Su crítica es el alegre ejercicio de un formalismo trágico. Unos y otros declaran la insuficiencia del texto y al propio tiempo se alimentan de él y de su lenguaje. (1989: 84).

No podemos sino coincidir con Claudio Guillén. En cuanto a su rechazo a una visión de la literatura como un fenómeno desligado del momento histórico en que se produce, esta Tesis se aparta claramente de los postulados más esencialistas. También desconfiamos de quienes se sitúan precisamente en otro extremo -en la órbita de las ideas de Derrida y la deconstrucción-, pues dichas teorías consideran el pasado como algo inaprehensible y niegan en último término la posibilidad de

significado¹¹. Sostienen Penedo y Pontón que “entre la Escila del escepticismo, a la zaga de Paul de Man, y la Caribdis de la autoconfianza positivista, existe un espacio enorme que permite una descripción cuidadosa” (1998: 276) Como advierte Guillén, el estudio de la Literatura no puede ser un callejón sin salida: tal vez sus objetivos puedan ser ahora más modestos, pero el Nuevo Historicismo no renuncia a ellos.

En realidad, pocos métodos como el Nuevo Historicismo se atreven a llamar la atención sobre sus zonas de sombra. La perspectiva histórica, según hemos visto, funciona en una doble dirección. Como esgrime Fredric Jameson (y nos recuerda en sus artículos Javier Cercas), nuestras lecturas del pasado dependen de manera vital de nuestra experiencia del presente. Por eso mismo hay en el núcleo del Nuevo Historicismo un punto irónico: lo que señala para los autores vale para él mismo. El crítico neohistoricista, de acuerdo con Jameson, sabe que el resultado de su análisis es una construcción, pues el contacto con los hechos que describe está mediado indefectiblemente del mismo modo en que lo está la obra sobre la que trabaja. Pero esta conciencia, lejos de ser un vicio, entraña una virtud. Así lo explican Antonio Penedo y Gonzalo Pontón: “la ventaja que se obtiene de esta certidumbre crítica es que el estudioso está en mejores condiciones para percibir maniobras ideológicas en torno al pasado (1998: 28). Por ello, hay que tener en cuenta que nuestra mirada sobre el pasado altera el pasado mismo. Sólo podemos hablar de la historia desde la perspectiva que nos da el presente. Como investigadores, es inevitable percibir el modo en que se apodera de nosotros “el sentimiento de actuar en un tremendo movimiento del tiempo, en un movimiento que viene de lejos y que nos conduce hacia lo indeterminado. Las cosas fluctúan, no puede encontrarse ningún punto fijo de observación, somos historia y nos movemos con ella” (Safranski, 2008: 143). Ese principio afectará, irreversiblemente, a estas mismas páginas. Por más que intentase evitarlo, el autor de esta Tesis también escribe desde el interior de la corriente de la Historia.

¹¹ La posmodernidad y el post-estructuralismo han podido deconstruir el lenguaje, pero no por ello lo han derrumbado. Como defensa poética del valor de las palabras podemos hacer nuestro el alegato que Jorge Luis Borges expone en “El idioma analítico de John Wilkins”, relato que forma parte del libro *Otras inquisiciones*: “El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal. Cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo” (Borges, 1974: 709).

3.1. Canon y debate

Todo lo anterior conduce inevitablemente a asomarnos, aunque sea brevemente, a la caja de Pandora del canon. El pasado, el presente y el futuro son ahora materia de debate. ¿Podemos saber con certeza quiénes son los autores españoles contemporáneos que permanecerán en el recuerdo de las próximas generaciones? ¿Cuáles serán más estudiados? ¿A quiénes se dedicarán seminarios y cuáles quedarán solamente como una nota a pie de página en los manuales? El canon de la novela española contemporánea no es un asunto que pueda abordarse desde la actualidad. Más aún, una selección de nombres y de obras clave de este periodo no sólo puede tardar décadas o siglos en fijarse. Incluso es factible pensar que no pueda llegar a hacerlo nunca, pues para establecer un canon habría que establecer primero cuáles serían los criterios de dicha canonicidad; criterios que, como es bien sabido, se encuentran en entredicho. Será el futuro quien decida, mediante unos criterios que aún no conocemos.

Según señala Pozuelo Yvancos, en las últimas décadas cierta desorientación parece haberse instalado en el ámbito académico. En *Teoría del canon y literatura española*, escribe: “Nadie que haya permanecido medianamente atento a la evolución de la teoría literaria en los últimos quince años habrá dejado de observar una creciente sensación de crisis” (Pozuelo Yvancos: 2000: 15). Y si bien, afortunadamente, los estudios literarios nunca han alcanzado afortunadamente una visión unánime, desde hace ya varias décadas las diferencias de análisis se han extremado. Respecto a este punto, enfatiza Antonio Penedo:

Ya no se puede alcanzar una tranquilizadora teoría omnicomprendiva. El muro de Berlín de la metodología incorpora ahora nociones dañadas ellas mismas, en crisis de identidad. Sujeto, Historia, Discurso, Ideología, Texto, ya no se pueden escribir ni con mayúsculas ni en singular. (...) Lo que se cuestiona es incluso sobre qué obras debemos realizar los análisis, cuáles merecen interés, legitimación, y cuáles no. (1998: 20)

Desde Estados Unidos, donde la cuestión del canon se ha convertido en uno de los principales territorios de batalla en el terreno académico, el profesor de la Universidad de Illinois Gerald Graff ironiza en su libro *Clueless in Academe*, cuya idea central gira en torno a cómo los académicos se han quedado sin pistas (*clueless*). No obstante, cabe preguntarse si la tendencia a la duda es necesariamente negativa. Si nos situamos en el extremo opuesto, el respeto acrítico por la tradición puede llevar a tomar como axiomas indiscutibles algunos planteamientos que fácilmente podrían ser erróneos. Con objeto de sintetizar las posturas, y a riesgo de reducir los términos del debate, éstas pueden dividirse entre defensores y detractores del canon tradicional. La agitación en ambos bandos alcanza a menudo una gran virulencia. De hecho, esta diatriba alcanza tal nivel que ha traspasado la frontera del mundo académico. Basta con señalar, por ejemplo, la singular acogida encontrada por el celeberrimo libro de Harold Bloom, *El canon occidental*.

Se ha reseñado en páginas enteras en los diarios de todo el mundo y ha movido debates televisivos en su país en torno al canon literario, lo que ha convertido el libro en un best seller, raro acontecimiento cuando se trata de un libro especializado. (Pozuelo Yvancos, 1995: 4).

Los libros canónicos, según se entiende generalmente, son aquellos que sirven como modelos, que son tomados como señeros para una tradición literaria, y que sobreviven al paso de los siglos debido a su excelencia. Como ha señalado Rosa Navarro Durán, no escasean los motivos para que las obras consideradas clásicas se hayan mantenido en el tiempo:

Los clásicos se releen, no pueden sernos indiferentes, nos influyen, enriquecen, no se agotan, tienen impresa la huella de las lecturas que proceden a la nuestra, nos descubren a veces lo que creíamos saber por nuestra cuenta, nos ayudan a definirnos en relación con ellos o incluso en oposición a ellos. (Navarro Durán, 1996: 9)

La idea de un canon remite, por su etimología, a un significado religioso. En la misma línea, Pozuelo Yvancos apunta cómo entre los argumentos esgrimidos en defensa del canon se percibe a menudo una visión esencialista de la literatura, con una fuerte resonancia religiosa. Como ejemplo cita a George Steiner, quien en su libro capital, *Presencias reales*, postula “la noción de que los grandes libros, en su encuentro con el lector, remitían a la postre a un inexplicable sentido de presencial real del Absoluto”¹². Según anota Pozuelo Yvancos en *El canon en la teoría literaria contemporánea*, esta idea de un Absoluto antropológico, situado al margen del tiempo o las corrientes culturales dominantes en cada momento, convierte la lectura de las obras maestras en “una experiencia intrasvasable a explicaciones racionales y universalizable en su resonancia” (1995: 27)¹³.

Con su libro *El canon occidental*, que en español cuenta incluso con una edición de bolsillo y que ha alcanzado más de catorce ediciones, Harold Bloom se erigió en pilar de referencia en este debate. Su postura, al igual que ocurre en Steiner, parte de una primacía incuestionable del valor estético sobre cualquier otra consideración, y combate con fiereza a quienes ponen en duda que tales ideales estéticos puedan examinarse en función de condicionantes políticos o sociales.

Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción. La injusticia última de la injusticia histórica es que sus víctimas no precisan otra cosa que sentirse vengadas. Sea lo que sea el canon occidental, no se trata de un programa para la

¹² Como también escribe Steiner en *Presencias reales*: “La palabra *teoría* ha perdido su marca de origen. En un comienzo tenía sus significados y connotaciones tanto profanas como rituales. Aludía a una lucidez concentrada, a un acto de contemplación centrado pacientemente en su objeto” (1991: 90).

¹³ Podríamos añadir que la conexión entre los defensores más virulentos del canon y una cosmovisión religiosa de la literatura ha sido, de hecho, estudiada en profundidad. Un ejemplo en este sentido puede leerse en: HUNGERFORD, Amy (2010). *Postmodern belief: American literature and religion since 1960*. Princeton: Princeton University Press. En su estudio, Amy Hungerford encuentra que entre los primeros defensores del *New Criticism* abundan investigadores y profesores para quienes la religión ha ejercido una singular influencia en sus trayectorias personales. Como escribiría T.S. Eliot: “Literature is a substitute for religion, and so is our religion” (1932: 44).

salvación social. (2009: 39).

Conforme se desprende de este pasaje, y como también señala Pozuelo Yvancos, el canon defendido por Bloom no nace como una propuesta, sino más bien como una defensa, como una trinchera desde la que defenderse ante quienes ponen en cuestión el modo en que se ha construido la historia de la literatura. ¿Defenderse contra quién? ¿Cuáles son los argumentos esgrimidos contra el canon? Sencillamente, sus detractores dudan que la selección tradicional de obras selectas responda sin más a unos supuestos universales estéticos, ajenos por completo a las ideologías dominantes. En España, Jenaro Talens ha resumido (y defendido) algunos de los argumentos más reiterados en la crítica al canon:

No se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente. La elección del corpus sobre el que operar, el establecimiento de los criterios que hiciesen coherente la inclusión/exclusión de obras y autores, así como la periodización y taxonomización del material no respondería, en consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad de construir un referente a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y de pensar el mundo por parte de la sociedad actual. (1994: 137)

En este argumentario puede percibirse un espíritu crítico, muy conectado con las ideas de la Escuela de Frankfurt. Así pues, si entre los defensores del canon se ha señalado con razón la existencia de un poso de carácter religioso, entre las muchas escuelas críticas nos hallamos ante una base igualmente muy reconocible. Nos referimos al materialismo dialéctico, corriente filosófica sobre la que se sustenta la lucha de clases marxista¹⁴. Pese a que estos términos se encuentran hoy en desuso, las críticas al Canon parten de una clave interpretativa que remite directamente a Karl Marx: el principio de que las ideas abstractas cuentan con un origen en una realidad tangible, y que por tanto las superestructuras espirituales (en este caso culturales y literarias) son resultado directo de las condiciones materiales de la sociedad.

El referente inmediato para entender cómo funciona la relación entre infraestructuras materiales y superestructuras ideológicas lo encontramos en Antonio Gramsci, en concreto en su noción de “hegemonía”. En la actualización que a comienzos del siglo XX Gramsci realiza sobre los postulados de Marx, el autor italiano anota que el poder de las clases dominantes no se ejerce sólo por el uso del poder material. En realidad, tales grupos se sostienen fundamentalmente por una *hegemonía cultural*. Dicha hegemonía, que encuentra sus cauces en el control del sistema educativo y de las instituciones religiosas y culturales, es el medio a través del cual la clase dirigente hace ver su supremacía como algo natural, conveniente para todos y universalmente válido. Estas reflexiones, cabe recordar, ya aparecían formuladas en los escritos políticos de Antonio Gramsci. “El terreno filosófico se convierte de ese modo no en aquél donde se retonrna a construir siempre nuevos sistemas, sino en el campo de batalla de opuestas tendencias culturales y en última instancia políticas” (Gramsci, 1990: 21).

¿Cómo afecta todo esto al canon? Pues bien, si al modo de Gramsci contemplamos la cultura

¹⁴ No en vano muchos de los estudiosos críticos han expuesto la dimensión marxista de sus postulados. Es el caso, entre otros, de Fredric Jameson o Terry Eagleton, quien tituló uno de sus libros: *Why Marx was right* (2011).

como un campo de batalla en la guerra por el poder político, resulta lógico que el listado de autores clásicos (y por tanto, aquellos que son tomados como modelo) pase a ser una de las fortalezas más codiciadas. De ahí que se generen a su alrededor vehementes combates ideológicos y se emplee abundante pólvora intelectual a favor y en contra del canon.

La idea que subyace entre los críticos es que la Historia de la Literatura no puede entenderse como un camino guiado por una verdad sublime. Dicha historia, por el contrario, se corrige, reescribe y rectifica en cada época desde un presente en constante cambio. Conviene desconfiar contra la suposición de que los ideales estéticos son definidos por criterios de orden metafísico. Más bien ocurre de otro modo: la visión que predomina sobre el pasado es en cada momento aquella que mejor se ajusta al criterio de las instituciones dominantes. O como resume con cierta provocación Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria*:

Los juicios de valor son notoriamente variables, por eso se deduce de la definición de literatura como forma de escribir altamente apreciada que no es una entidad estable. Los tiempos cambian, los valores no proclaman el anuncio de un diario, como si todavía creyéramos que hay que matar a las criaturas enfermizas o exhibir en público a los enfermos mentales. Así, como en una época la gente puede considerar filosófica la obra que más tarde calificará de literaria, o viceversa, también puede cambiar de opinión sobre lo que considera escritos valiosos. Más aun, puede cambiar de opinión sobre los fundamentos en que se basa para decidir entre lo que es valioso y lo que no lo es (1988: 11)

Aun cuando consideramos válidos muchos de los principios críticos recién mencionados, y celebramos que estos planteamientos acierten a bajar las obras literarias del pedestal de objetos sagrados, resulta crucial hacer una matización que los detractores del Canon a menudo omiten o ignoran. Con frecuencia, las grandes obras que perduran en el tiempo (aquellas que terminan por considerarse canónicas) deben su reconocimiento, por paradójico que pueda resultar, a su capacidad de generar admiración y misterio por encima de los criterios que prevalecen en cada época. Como recuerda Rosa Navarro Durán, “la genialidad traza puentes” (1996: 9). Las obras canónicas no sólo resisten al cambio de mentalidades, sino que se enriquecen y expanden su significado a medida que cada generación de autores y estudiosos encuentra nuevas lecturas, reapropiándose de los textos clásicos y dotándoles de un nuevo sentido.

“Leer es traducir, puesto que no existen dos personas con idénticas experiencias”, escribía W.H. Auden, y añadía: “Una señal del valor literario de un libro es que permite ser leído de varias maneras” (2013: 26). En el caso español encontramos el ejemplo más obvio en Cervantes. Desde la publicación en 1605 del *Quijote*, las aventuras del ingenioso hidalgo han sido objeto de múltiples interpretaciones. No fue leído del mismo modo por sus contemporáneos como más tarde por los románticos. Los primeros se rieron con los golpes que se llevaba un viejo que había perdido el juicio; los segundos vieron un ejemplo de idealismo. Durante los últimos siglos, las ideas dominantes en España han intentado interpretar de diversos modos la gran novela de Cervantes. Sin embargo, el *Quijote* perdura por encima de ellos.

La crisis del Canon que vivimos en el presente se proyecta en dos direcciones. Por un lado, acabamos de ver, hacia el pasado, puesto que la selección de autores consagrados se encuentra en

entredicho. Pero la crisis también se proyecta hacia el futuro, puesto que los criterios que solían considerarse para considerar canónicos a los textos son hoy igualmente debatidos. Existen todavía mecanismos de consagración (podemos citar, como ejemplos en España, el ingreso de un escritor en la Real Academia Española o la entrega de galardones como el Cervantes, el Premio Nacional de Narrativa o el Premio Príncipe de Asturias de las Letras), pero tales reconocimientos institucionales han perdido influencia respecto al pasado.

“Uno no puede establecer una jerarquía de obras literarias, porque su valor real sólo quedará establecido con el paso del tiempo”, ha escrito David Lodge. “Unas pocas obras sobreviven como clásicos, o clásicos menores, pero la mayoría es olvidada” (Lodge, 2011). Nuestra época no difiere en esto de las anteriores. La duda, no obstante, consiste en saber qué baremos se aplicarán para diferenciar unas de otras; y la respuesta depende de un número tan elevado de factores que prácticamente la hacen irresoluble. Para comenzar, conviene preguntarse: ¿Qué es un clásico? La etimología en este caso sirve de ayuda. Como recuerda Robin Lane Fox en su monumental obra *El mundo clásico*:

La palabra “clásico” de origen antiguo: deriva de la palabra latina *classicus*, que se aplicaba a los reclutas de la “primera clase”, la infantería pesada del ejército romano. Lo “clásico”, pues, es “lo de primera clase”, aunque no lleve ya una armadura pesada. (2005:13).

Esta etimología militar resulta apropiada para advertir de los inconvenientes que entraña buscar a los clásicos de nuestro tiempo. Su misma raíz nos lleva a un concepto basado en la estructura de niveles y la organización jerárquica. La era actual en cambio tiende a caracterizarse, de acuerdo a los teóricos de la posmodernidad, por dos fenómenos simultáneos: el derrumbe de las jerarquías y la fusión de elementos procedentes de la alta y baja cultura. De hecho, una de las definiciones que mayor acogida ha tenido en los círculos académicos para definir el período actual describe la naturaleza de dicho cambio. Se trata de la idea de “modernidad líquida”, según el concepto acuñado por Zygmunt Bauman. Para Bauman, la sociedad ha experimentado una serie de procesos que han erosionado los valores sólidos (densos, inmutables, permanentes) para dar lugar a una etapa caracterizada por valores líquidos, flexibles, volubles e inestables.

Uso aquí el término modernidad líquida para la forma actual de la condición moderna, que otros autores denominan “posmodernidad”, “modernidad tardía”, “segunda” o “hipermodernidad”. Esta modernidad se vuelve líquida en el transcurso de una “modernización” obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma, como resultado de la cual, a la manera del líquido- de ahí la elección del término- ninguna de las etapas consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado. (2013: 17).

Desde que formulase su idea a finales de los años 90, Bauman ha ido ampliando los límites de su definición. El declive de puntos de referencia sólidos afecta a todas las esferas: a la política y a la economía, a la cultura y a las artes. “Ya no es posible diferenciar fácilmente a la élite cultural de otros niveles más bajos en la correspondiente jerarquía mediante los signos que otrora eran eficaces”, constata al comienzo *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2013: 9).

Baremos que no hace demasiado tiempo constituían un signo de distinción social, como asistencia regular a la ópera o a conciertos de música clásica, así como el hábito de contemplar con desprecio la música popular o la televisión comercial, ya no sirven de pista, señala el pensador polaco, para reconocer a las élites culturales. “Ello no equivale a decir que ya no existan personas consideradas integrantes de una élite cultural”, pero esa élite “está tan ocupada siguiendo *hits* y otros eventos culturales célebres que no tiene tiempo para formular cánones de fe o convertir a otros” (Bauman, 2013: 17).

De este modo, añade el ensayista polaco, el consumo cultural se ha vuelto omnívoro: “ninguna obra de la cultura me es ajena: no me identifico con ninguna en un cien por ciento, de manera total y absoluta, y menos aún al precio de negarme otros placeres” (2013: 10). Como ejemplo, un aficionado a la música puede acudir un día a un concierto de Beethoven y al siguiente a uno de música *heavy*. Bauman no habla de literatura, pero es fácil encontrar paralelismos; un lector puede un día tener entre manos un cuento de Cortázar y poco después distraerse con la última novela descabellada sobre conspiraciones de los templarios o amores de vampiros adolescentes.

Más significativo resulta en cambio el hecho de que esa mezcla tenga lugar no ya en los gustos del público, sino en la misma actitud de los creadores. Siguiendo con el ejemplo de Bauman, ningún melómano se sorprenderá del todo si en una canción de rap escucha acordes de la *novena sinfonía* o si un director de escena decide ambientar *El anillo del Nibelungo* en el barrio del Bronx. En el ámbito de la literatura española, Eduardo Mendoza constituye uno de los mejores ejemplos de cómo pueden hibridarse en un mismo párrafo la dicción informal con adjetivos polisílabos, o como una frase sumamente atildada culmina en una expresión malsonante.

La tarea de fijar un Canon de nuestro tiempo está por lo tanto condenada de antemano. ¿Quiénes serían los clásicos de hoy? Si acudimos a la etimología, nadie, pues no existe una jerarquía que permita determinar quiénes se situarían al frente y quienes detrás. Según Zygmunt Bauman, “la marcha en columnas está dando paso a los enjambres”.

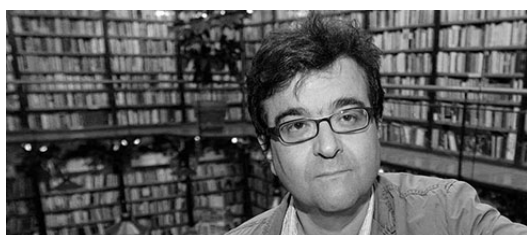
Los enjambres, en contraste con la marcha en columnas, no requieren sargentos ni cabos; los enjambres encuentran infaliblemente su camino sin la interferencia fisgona de los rangos superiores y sus órdenes cotidianas. Nadie guía a un enjambre hacia las praderas en flor; nadie necesita mantener a sus integrantes bajo control, predicarles, empujarlos por la fuerza o mediante amenazas ni mantenerlos en el rumbo. (2013: 52)

“El ejercicio de la imaginación literaria carece de camino señalizado, rehúye autoridades intocables”, sostienen Ródenas y Gracia (2011: 6). De ese modo, los novelistas contemporáneos también responden a la crisis del Canon en las dos direcciones que apuntábamos al comienzo de este epígrafe. Por un lado, hacia el futuro, ya que al actuar como “enjambre”, cada autor vuela por libre, según un criterio propio. Y por otro, también respecto al pasado, ya que cada autor puede sostener su propuesta literaria en razón a un canon propio, definido por él mismo. Así lo señalan Ródenas y Gracia: “Los nuevos autores han inventado materialmente sus propias tradiciones: ya no ha sido necesario venerar en clave hispanocéntrica a Cela o Delibes, porque era perfectamente razonable preferir a Carpentier, a Rulfo, a Monterroso o a Vargas Llosa” (2011: 6).

Para terminar este apartado, habría que preguntarse cómo situar a Javier Cercas en relación con la tradición literaria española, pues para conocer sus coordenadas literarias hará falta seguir el camino de los autores que han formado su canon personal. Con ello regresamos al punto de partida. Al comienzo de estas páginas hablábamos de un mapa. Sus contornos siguen siendo difusos, pero poco a poco su imagen comienza a perfilarse. Ya sabemos, gracias a Carlos Fuentes, que Javier Cercas se mueve en el Territorio de la Mancha. Expondremos a continuación con qué otros autores comparte travesía en la actualidad. Estudiaremos qué le une a ellos y qué rasgos conducen su obra hacia otros derroteros. De forma paralela veremos quiénes han ejercido influencia sobre su obra. Algunos nombres han aparecido ya en estas páginas: Unamuno, Borges, Cortázar, Vargas Llosa, Henry James. El resto no tardarán en hacerlo. Varios de ellos nos llevarán a otras latitudes: Franz Kafka, Milan Kundera, John Irving, J.M. Coetzee. Y otros nos conducen a América latina: Adolfo Bioy Casares, Roberto Bolaño. Nos fijaremos en cómo estos maestros (españoles y latinoamericanos, europeos y estadounidenses, universales siempre) desbrozaron muchos caminos que hoy recorre el extremeño. Con ello, procuraremos analizar las razones que convierten a Javier Cercas no sólo en un autor cuya obra sintetiza las corrientes dominantes de nuestra época, sino también en uno de los escritores contemporáneos mejor pertrechados para habitar el territorio fundado por Cervantes.

PRIMERA PARTE

EL ESCRITOR Y SU TIEMPO



4. CERCAS Y LA NOVELA DEL CAMBIO DE SIGLO

(O los inconvenientes de escribir en libertad)

*De todas las historias de la Historia
la más triste sin duda es la de España
porque termina mal.*
Jaime Gil de Biedma

4.1. *La verdad de las máscaras: una aproximación biográfica*

“Como dice Nietzsche: hablar mucho de uno mismo es también una forma de ocultarse. Quizá, añadido yo, la menos obvia o la menos perezosa; es decir: la más literaria”. Así se presenta Javier Cercas en el prólogo de su libro *Relatos reales*. Acto seguido añade:

Casi me avergüenza aclararlo, ese yo no soy yo, evidentemente, suponiendo que yo sepa, y ya es suponer, quién soy. Si no ando equivocado, escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un rostro que al mismo tiempo es y no es el nuestro, igual que una máscara. De hecho, máscara es lo que persona significa en latín y, como se dice en una de estas crónicas, dedicada precisamente a una forma peculiar del dietarismo, la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela. (*Relatos*: 8).

En muchos escritores predomina esa misma variedad peculiar de timidez que consiste en no dejar de hablar de uno mismo. Algunos han sido auténticos virtuosos en dicho empeño. Jorge Luis Borges fue posiblemente el mejor ejemplo de cómo una personalidad introspectiva podía llegar a camuflarse a través de una marcada exposición. En el caso de los novelistas españoles, Enrique Vila-Matas es un fiel discípulo del arte borgiano de esconderse por medio de mostrarse. Y siguiendo el ejemplo de ambos, Cercas también ha aprendido a manejar con habilidad dicha técnica.

Como los actores en el teatro clásico, el escritor se expone aquí ante el público, pero lo hace detrás de una máscara; con un disfraz que resulta difícil de percibir, pues el escritor se disfraza de sí mismo. Conviene, por lo tanto, extremar las precauciones a la hora de sacar conclusiones sobre la vida del autor mediante la lectura de su obra narrativa. Abundan las trampas y los artificios. Sentimos por ejemplo, leyendo *Soldados de Salamina*, que el personaje narrador y el escritor de carne y hueso son la misma persona. De hecho, el protagonista es una versión ficcional de sí mismo. Tiene su mismo nombre (Javier Cercas), vive en la misma ciudad (Gerona) y compagina la labor literaria con el trabajo de periodista. La novela incluye incluso un artículo firmado por Javier Cercas (autor) y publicado originalmente en el periódico *El País*. Sin embargo, puede observarse cómo

desde un comienzo el elemento ficticio se adentra en el relato sin que éste deje de resultar verosímil. El hoy fallecido Roberto Bolaño fue uno de los primeros autores en comentar elogiosamente *Soldados de Salamina*. Bolaño, también él mismo un personaje dentro de la novela, alertaba en una reseña sobre el juego autoficticio que asoma desde el párrafo inicial:

Es un tal Javier Cercas que evidentemente no es el Javier Cercas que yo conozco y con el que suelo tener largas conversaciones sobre los temas más peregrinos del mundo. El que yo conozco está casado, tiene un hijo, su padre aún vive. Por el contrario, el narrador de *Soldados de Salamina* se presenta a sí mismo, desde las primeras líneas de la novela, de esta forma: “Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor”. Las tres aseveraciones son falsas, o mejor dicho, en este cruce de posibilidades que para mayor comodidad llamamos realidad, son falsas, aunque probablemente en otra disposición de la realidad, o de la pesadilla, son verdaderas. (Bolaño, 2004: 176).

¿Sería buena idea entonces considerar falso todo lo que cuenta Cercas? Tampoco. En ocasiones, Cercas llega a exponer aspectos muy íntimos de su vida. Como si fuese un reflejo invertido del inicio de *Soldados de Salamina*, el epílogo de *Anatomía de un instante* se cierra con el siguiente acontecimiento: “El 17 de julio de 2008, la víspera del día en que Adolfo Suárez apareció por última vez en los periódicos (...) yo enterré a mi padre. Tenía setenta y nueve años, tres más que Suárez” (*Anatomía*: 434). Ahora sí se trata del padre real del escritor: *Anatomía de un instante*, un libro dedicado al golpe de Estado del 23-F y en especial a la figura de Adolfo Suárez, puede leerse en otro nivel como un diálogo entre dos generaciones, como el deseo de Javier Cercas por llegar a comprender mejor a su padre, José Cercas. La muerte del padre del narrador en *Soldados de Salamina* es ficticia. En *Anatomía de un instante* esa muerte es real. En Cercas, el relato se nutre de ambos mundos, por lo que conocer el contexto biográfico nos permitirá diferenciar mejor entre un mundo y otro; al tiempo que nos ayudará a aproximarnos mejor a los niveles más profundos de sus textos. Debemos asomarnos, necesariamente, a la persona detrás de la máscara.

“Un pueblo de Juan Rulfo”.

José Javier Cercas Mena nace en 1962 en Ibahernando, un pequeño pueblo de la provincia de Cáceres. “Por entonces tenía casi cinco mil habitantes; ahora no pasará de los setecientos. Es probable que un día no muy lejano desaparezca” (*Agamenón*: 66). Su padre, José Cercas, médico veterinario licenciado en la Universidad de Córdoba, “era un hombre común, procedía de una familia de ricos venidos a menos” (*Anatomía*: 434). En la Extremadura de los años sesenta, José Cercas no alcanzaba con su trabajo para mantener a una familia numerosa, de cinco hijos, y decide probar suerte en Cataluña. Años más tarde recordaría nuestro autor en su novela *El monarca de las sombras*: “La primera vez que vi Gerona fue en un mapa. Mi madre, que entonces era muy joven, señaló un punto remoto en el papel y me dijo que era ahí donde estaba mi padre. Meses después hicimos las maletas” (*Monarca*: 14).

Todo esto ocurre cuando Javier Cercas cuenta tan solo con cuatro años de edad. Su historia es, pese a todo, tristemente común.

Mi caso no es, por lo demás, insólito, sino casi la norma. Desde finales de los años cincuenta y principios de los sesenta la emigración despobló Extremadura, que en los años ochenta tenía una cuarta parte menos de los habitantes que tenía en los sesenta: prácticamente no hubo localidad a la que no afectara esta desbandada o sangría que fue fruto del hambre, de la desesperanza, de la falta de oportunidades. (*Agamenón*: 72).

A partir de aquel momento, mantiene un doble vínculo geográfico. Crece en Gerona, pero hasta llegar a la adolescencia pasa cada verano en Ibahernando. El pueblo es, de acuerdo a su descripción, minúsculo. “Nunca tuvo el menor interés turístico, y las guías al uso de la región ni siquiera registran su nombre [...] Si Trujillo era la capital [de la zona], Cáceres era Nueva York”. Sin embargo, debido precisamente a ese estado de abandono, los veranos en el pueblo se convierten en un tiempo pródigo en historias familiares¹⁵. Allí nuestro autor escucha hablar por primera vez de la Guerra Civil. Conoce la historia de Manuel Mena, el tío de su madre, un soldado falangista de 19 años a quien “una mañana de octubre del 28, justo cuando estaba a punto de cruzar el Ebro al frente de su compañía, una bala perdida le taladró el estómago” (*Agamenón*: 70).

Ésa es otra de las cosas malas de este pueblo: que es demasiado literario. Cuando uno escucha sus leyendas tremebundas y oye hablar de sus personajes descabellados sospecha que son personajes y leyendas de Faulkner, de García Márquez, de Juan Benet; cuando uno oye el viento soplando en sus calles vacías uno intuye que es cosa de Rulfo (*Agamenón*: 66).

¹⁵ En *El monarca de las sombras*, novela aparecida cuando se ultimaba esta Tesis, Javier Cercas desarrolla la historia familiar de su antepasado falangista y explora el modo en que la pequeña localidad de Ibahernando vivió la Guerra Civil. En una pequeñísima escala (“en un pueblo remoto, aislado y miserable de Extremadura” (27) se contemplan los estragos de la orgía de sangre que devastó España entre 1936 y 1939. Desde muy joven, ese pasado familiar ha marcado a nuestro novelista. “[Manuel Mena] era tío paterno de mi madre, que desde niño me ha contado innumerables veces su historia, o más bien su historia y su leyenda, de tal manera que antes de ser escritor yo pensaba que alguna vez tendría que escribir un libro sobre él. Lo descarté precisamente en cuanto me hice escritor; la razón es que sentía que Manuel Mena era la cifra exacta de la herencia más onerosa de mi familia, y que contar su historia no sólo equivalía a hacerme cargo de su pasado político sino también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que más me abochornaba” (*Monarca*: 11). En el mes de diciembre de 2016, una vez terminada la redacción de esta Tesis, la agencia editorial de Javier Cercas nos hizo llegar por correo electrónico el texto definitivo de *El monarca de las sombras*, nos llevó a entender que en el pueblo de Ibahernando y más concretamente en el viejo caserón que aún conserva su familia, se mantiene el recuerdo vivo de los fantasmas con los que el escritor extremeño intenta explicarse a sí mismo. Entendimos entonces que la alusión que hacía Cercas en su artículo a los mundos de Rulfo, García Márquez, Faulkner o Benet era mucho más que un recurso cómico o simpático. Según escribimos en nuestro epílogo: de la misma manera que buena parte del mundo desbordante de García Márquez procede directamente de las historias que escuchó en aquel viaje a Aracataca (no en vano, durante el título inicial para *Cien años de soledad* fue simplemente *La casa*) cabe albergar la sospecha de que en las viejas historias de su pueblo de Extremadura anida el sustrato en el que nace el universo literario de nuestro autor.

“Un chaval que quería ser escritor.

A partir de los quince años el contacto con Extremadura se atenúa. Para entonces Cercas se encuentra plenamente instalado en Gerona. Aprende a hablar con fluidez el catalán, aunque el idioma en casa seguirá siendo el castellano. Como hijo de emigrantes extremeños en Cataluña, forma parte de un grupo específico al que durante años se denominó, despectivamente, “charnegos”, una figura que en la literatura reciente ha sido reivindicada sobre todo por Juan Marsé, (*Últimas tardes con Teresa, La oscura historia de la prima Montse*) y que Cercas retomaría años más tarde en su novela *Las leyes de la frontera*. Con motivo de la publicación de este libro, el autor declaraba en una entrevista que esa misma naturaleza fronteriza, marcada por el choque entre la sociedad adoptiva y la comunidad de origen, constituye el germen para la búsqueda de una identidad propia a través de la literatura.

Cuando lo eres [emigrado], lo eres para siempre. No es que yo me haya integrado en la ciudad o en el país, soy gerundense totalmente pero mi manera de ser gerundense es ser un tío que emigró de otro lugar. Siempre seré un *charnego*, no tiene vuelta de hoja. Hay gente que no tiene relación con el lugar de donde vino, mi caso no es éste. Vengo de una familia muy arraigada en Extremadura, tengo una casa allí y familia. Los personajes del libro son desplazados, sí, pero con estos personajes desplazados también se ha hecho la ciudad, y el país. Soy un desarraigado, y seguramente por eso soy escritor. (Collado, 2013).

“Es un hombre escindido”, escribía Cercas a propósito de Gonzalo Suárez (*Agamenón*: 172). La misma definición valdría para sí mismo.. Durante su adolescencia, según reconocía en una entrevista, le costaba encajar. “Uno de los personajes de las *Leyes de la frontera* dice que el sentimiento esencial de la adolescencia es el miedo. La literatura para mí fue mi refugio [...] La literatura era un chaleco salvavidas. Era un desubicado y tenía que agarrarme a algo, así que lo hice a la literatura” (Riaño, 2013). Así descubre entonces uno de los primeros libros que cambiará su vida: *San Manuel Bueno, Mártir*. Unamuno, confiesa Cercas con cierta ironía, fue responsable de su perdición absoluta: le llevó a distanciarse del catolicismo imperante en su familia y le llevó a echarse en brazos de los libros: “Con Unamuno”, confiesa en la misma entrevista, “me hice un lío tan grande que todavía no lo he arreglado. Porque éste se dedica a liar y, además, te lo dice. Después de Unamuno, todo cambia. A partir de ese momento leí a brazo partido” (Riaño, 2013).

De la pasión por la lectura a la vocación por la escritura hay un paso muy corto, y poco tiempo después Cercas tiene claro que desea dedicarse a escribir. Entre los testimonios de sus conocidos, así lo recuerda Roberto Bolaño en su libro póstumo *Entre paréntesis*: “conocí a Javier Cercas cuando él tenía diecisiete años. Yo entonces vivía en Gerona y él también vivía en Gerona y era un chaval que quería ser escritor” (2004: 152). De forma premonitoria, el encuentro entre Bolaño y Cercas queda grabado en la mente de ambos autores, mucho antes de que cualquiera de los dos comenzara a hacerse conocido¹⁶. Como vemos, poco a poco Cercas va acercándose al

¹⁶ Resulta llamativo comprobar cómo ese mismo encuentro también causó sensación a Cercas. Aparece recogido en uno de sus artículos recogidos en *Relatos reales*, y en él podemos leer: “Fue el primer escritor que conocí. Fue hace mucho

ambiente narrativo catalán, comienza a interesarse por otros escritores y artistas. Pero sobre todo, en esos años, la mayor parte de su tiempo lo dedica a leer:

No escribía, y aunque incubaba la secreta ambición de ser escritor, ni siquiera tenía el coraje o la vanidad de reconocerlo, quizá porque estaba enfermo de Borges y de Kafka, y me daba mucha vergüenza la sola idea de aspirar a emularlos (*Relatos*: 212).

Sus lecturas siguen, según la definición de Ródenas y Gracia, “las rutas compulsivas de un lector omnívoro” (2011: 913). En palabras del propio autor: “yo por entonces leía de forma caótica y disparatada, que es como ahora sé que hay que leer” (*Relatos*: 213). A sus dieciocho años lee a W.H. Auden, a Wilde, a Eliot, a Diderot, a Gidé; pero por encima de todos ellos los escritores que le obsesionan llegan del otro lado del Atlántico: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Adolfo Bioy Casares, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa. El boom latinoamericano cambia su visión de la literatura y supone el impulso definitivo:

En los años sesenta empezaron a darse a conocer por aquí una serie de escritores que iban a poner patas arriba la narrativa contemporánea. Venían de América. Estaban poseídos por una ambición desatinada: querían ser al mismo tiempo Tolstoi y Faulkner, Proust y Balzac. Excepto miedo, lo tenían todo: eran jóvenes y revolucionarios y cosmopolitas y cultos y guapos como galanes latinos de paso por Hollywood, y años más tarde, a la gente de mi edad nos sacaron de la adolescencia de un patadón y nos metieron en la cabeza la idea insensata de ser como ellos (*Relatos*: 133).

La mirada filológica.

El joven Cercas aún no ha publicado, pero adquiere el obstinado empeño de dedicarse a las letras. Comienza así, tras terminar la secundaria, los estudios de Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde se licencia en 1985. “Yo quería ser escritor desde joven, y tuve claro desde el principio que necesitaba conocer la literatura española clásica; de adolescente no leía a escritores españoles vivos (Marsé, Benet, Goytisolo), pero sabía que debía leer a los clásicos”, afirmaba en 2011 en un ciclo de conferencias organizado por la fundación Mapfre y titulado “Los intelectuales tras el siglo de los intelectuales”. La academia enseña a Cercas a comprender mejor la tradición española. También le permitirá conocer a varios maestros que, con el tiempo, llegarán a ser auténticos amigos y mentores. En 1983 tiene como profesor a Francisco Rico, quien imparte un curso sobre el *Libro de buen Amor* y que a partir de entonces le ayudará tanto en su carrera académica como en sus primeras incursiones literarias. Será Rico quien escriba, en el año 2003, un epílogo para su primer volumen de relatos, *El móvil*, publicado originalmente en 1987.

tiempo, en Gerona, donde Roberto Bolaño vivió durante una larga temporada. Me lo presentó un amigo que, como yo, quería ser escritor, pero que aún no había escrito una sola línea, lo mismo que yo”. Merece la pena destacarse que en el momento de la publicación de los textos ninguno de los autores había alcanzado la fama que obtendrían pocos años más tarde.

Como puede apreciarse a partir de este primer libro, Cercas es un autor marcadamente académico. Sus novelas citan a otras novelas, se apoyan en citas de autores de prestigio, se interrogan sobre su naturaleza ficticia. Detrás de todo ello, en el fondo, hay un perfil filológico. Sostiene Amy Hugenford, de la Universidad de Yale, que uno de los rasgos distintivos de la literatura a partir de la segunda mitad del siglo XX es la relación creciente entre los escritores y la Universidad. (Hugenford, 2010). Cada vez más, muchos escritores no sólo han cursado estudios superiores de Filología, cuando no son ellos mismos profesores de Literatura. Eso conduce a una forma distinta de encarar la escritura. A juicio del escritor extremeño:

La disciplina de la filología, que no es en lo esencial distinta de la disciplina de la historia, te obliga a una aproximación rigurosa, académica. Los libros que he escrito -desde el principio, pero sobre todo a partir de *Soldados de Salamina*- no se entienden sin una cierta aproximación filológica a la historia y al pasado; esto es algo absolutamente esencial, y no creo que sea algo único en mi caso¹⁷.

Los protagonistas de Cercas son, en mayor o menor grado, investigadores, detectives de un episodio específico -en ocasiones una anécdota o una nota a pie de página en la historia reciente - que contiene encapsulada una verdad superior, universal. La tarea, a juicio de Cercas, coincide con la del filólogo: estudiar en detalle algo pequeño que nos revela algo mayor. No deja de ser significativo, visto de este modo, que en la adaptación cinematográfica de la novela el personaje protagonista fuese convertido en una profesora universitaria, papel interpretado por Ariadna Gil.

“Hace mucho tiempo en Urbana”.

“Fue hace mucho tiempo y fue en Urbana, una ciudad del Medio Oeste norteamericano en la que pasé dos años a finales de la década de los ochenta” (*Velocidad*: 15). Al igual que el narrador innominado de *La velocidad de la luz*, Javier Cercas marcha en 1987 a Estados Unidos. Allí trabaja como profesor asistente en el departamento de español, acude con una frecuencia a fiestas y eventos sociales¹⁸, imparte algunas clases y encuentra tiempo para escribir. No conviene confundir al

¹⁷ Vid. Diálogo entre Javier Cercas y Jordi Canal organizado por la fundación MAPFRE, el 15 de diciembre de 2011, dentro del ciclo “Los intelectuales tras el siglo de los intelectuales” [en línea].

<http://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/cultura-historia/multimedia/videos-conferencias-intelectuales-tras-siglo-de-intelectuales/SESSION-v.jsp>.

¹⁸ En uno de esos significativos paralelismos que a veces ofrece la historia - y que tan a menudo encontramos en las novelas de Cercas- cabe apuntar que justo por los mismos años residía en Urbana el escritor estadounidense David Foster Wallace. Nacido en 1962 (el mismo año que Javier Cercas), Wallace llegaría a ser considerado uno de los escritores jóvenes más influyentes de la narrativa estadounidense durante la siguiente década, una trayectoria que terminó bruscamente por su suicidio en agosto de 2008. Aunque resulta tentador imaginar un hipotético encuentro entre Cercas y David Foster Wallace en aquella ciudad pequeña y apartada del Medio Oeste, es una posibilidad improbable. En esas fechas, ambos eran solamente dos estudiantes universitarios con poco más de veinte años. En caso de cruzarse, jamás se hubieran reconocido. En una columna titulada *DFW* (iniciales de David Foster Wallace), nuestro novelista imagina un hipotético encuentro con el estadounidense: “Por eso he pensado a veces que no es imposible que alguna

narrador de *La velocidad de la luz* con el autor Javier Cercas, pero sus motivaciones para aceptar el trabajo fueron en este caso coincidentes con las de su trasunto literario:

Pensábamos que, además de leer todos los libros, un escritor debía viajar y ver mundo y vivir con intensidad y acumular experiencias, y que Estados Unidos -cualquier lugar de Estados Unidos - era el lugar ideal para hacer todas esas cosas y convertirse en escritor. (*Velocidad*: 20).

Además de una intensa vida social, de la que el autor da cuenta en libros y artículos, la estancia en Norteamérica le procura un mayor acercamiento a la narrativa anglosajona. Allí madura como lector y como escritor. Según escriben Jordi Gracia y Domingo Ródenas, en todas las historias de nuestro autor late una acentuada “atracción por asuntos de envergadura social y política (moral), quizá como secuela profunda de los años que pasó como profesor en la Universidad de Illinois y su inmersión en la literatura norteamericana actual (de Philip Roth a John Irving)” (2011: 913). Con estos dos nombres comparte Cercas una serie de características: el trasfondo autobiográfico de sus textos, la tendencia a desdibujar la frontera entre la realidad y los mundos ficticios, un intermitente sentimiento de culpa acompañado y el gusto por un tratamiento de la sexualidad carente de tapujos, cuando no abiertamente procaz.

Aun así, a estos dos autores haría falta añadir otro nombre que se suma a su firmamento literario: Paul Auster. Sobre el autor neoyorquino escribirá en la revista *Quimera*: “el rigor constructivo y la fecundidad episódica -que remiten a menudo al modelo policiaco- conviven con una irrefrenable propensión digresiva que si por un lado esponja el relato por otro potencia o expande, mediante la reflexión, sus temas básicos” (*Temporada*: 100).

Volver a casa.

Si su deseo de partida era convertirse en escritor, a su regreso de Estados Unidos Javier Cercas encuentra el momento de hacer realidad sus objetivos propuestos. Vuelve a Barcelona con toda una serie de proyectos. El más urgente de ellos, escribir ya su primera novela: *El inquilino*, publicada inicialmente por Sirmio en 1989. Se trata de una historia de campus, con el escenario de fondo de sus años en Urbana; pero también una historia de dobles y fantasmas, de nítido influjo borgiano. “Mediante una sabia gradación de la trama y un giro final desconcertante, logró una excelente *ghost story* que obliga a reflexionar sobre la fiabilidad de nuestras certidumbres sobre lo real” (Ródenas y Gracia, 2011: 914).

Pasarán más de ocho años entre la aparición de *El inquilino* y su siguiente novela, *El vientre de la ballena* (1997). ¿Un período de crisis creativa? No exactamente. En 1989 termina también su

noche de entonces, en alguna casa de aquella pequeña ciudad universitaria donde todos los veinteañeros nos conocíamos y todos asistíamos a todas las fiestas y todos hablábamos con todos, me cruzase con DFW y conversásemos con una cerveza en la mano. Quién sabe” (“DFW”, 2016).

Tesis, que publica en forma de ensayo en 1993 con el título *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. No tarda en obtener plaza en la Universidad y comienza a dar clases en Gerona. Por esa época escribe asiduamente artículos y crónicas en varias publicaciones. Primero, en el *Diari de Barcelona*. Después, en la edición catalana del diario *El País*. Colabora con la revista *Quimera* en una nueva sección de crítica literaria, donde coincide con Fernando Valls y Jordi Gracia. Son textos de carácter misceláneo: a veces pequeños ensayos, otras veces el perfil de un determinado escritor. Los escritos de este periodo serán más tarde recogidos en un libro de escasa difusión, *Una buena Temporada* (1998) de la Editora Regional de Extremadura.

En esos años se casa con Mercé Más y ve nacer a su hijo, Raül Cercas. Sus ingresos, más que de la literatura, llegan por medio de las traducciones. Es traductor al castellano de autores catalanes tan reconocidos como Quim Monzó, Francesc Trabal o Sergi Pàmies. Traduce además una colección de cuentos del autor británico H. G. Wells, *El país de los ciegos y otros relatos*.

El vientre de la ballena, publicada por Tusquets en 1997, es ya una obra más compleja que las anteriores. Supone un salto adelante: su extensión es considerablemente mayor y es más arriesgada su apuesta literaria. Con este libro Cercas se acerca a su estilo definitivo. (Aún no incorpora, no obstante, el elemento histórico). Como ocurre con *El inquilino*, nos encontramos ante una novela de campus, protagonizada por otro profesor universitario algo botarate detrás del cual asoma más de un rasgo autobiográfico. La voz narrativa es ahora más madura. Además de contar una historia, *El vientre de la ballena* propone desde sus primeras páginas una teoría de la literatura. Como recurso esencialmente posmoderno, el narrador interrumpe con frecuencia el relato para recordar a los lectores que aquello que perciben como real es solo un artefacto, palabras que no garantizan la verdad.

“Escribir con un viento salvaje”.

Los últimos quince años en la vida de Javier Cercas, desde la publicación de *Soldados de Salamina* hasta el momento presente, constituyen sin duda el tramo más conocido. Es el período en que llega el reconocimiento de la crítica, pero sobre todo el reconocimiento del público. En las primeras páginas de nuestra Tesis nos hemos referido a esta etapa. El éxito de este libro y la trayectoria posterior del autor han sido recogidos en cientos de artículos de prensa y revistas, así como en entrevistas de prensa, televisión y radio tanto en España como en el extranjero. Más de la mitad de la bibliografía existente dedicada al escritor extremeño se centra, casi exclusivamente, en *Soldados de Salamina*.

Quizás sea más interesante, por lo tanto, recordar la historia previa a su publicación. Desde la salida de *El vientre de la ballena*, Cercas obtiene cierta atención entre la crítica. El número de lectores, pese a todo, sigue siendo relativamente escaso. Su siguiente libro, *Relatos reales* (2000), una recopilación de sus crónicas en *El País* lanzada por Acantilado, alcanza cifras de venta aún menores. El escritor extremeño acepta los números con resignación:

Antes de publicar *Soldados de Salamina* yo tenía un puñado de lectores: mi mujer, algunas de mis hermanas (tengo muchas) y algunos de mis amigos (tengo muchos). Como César Aira, por entonces yo podía llamar a mis lectores la banda de los cuatro; ahora ya no. (*Agamenón*: 54).

Con toda su ironía, la descripción es exagerada. Aunque los ingresos por sus libros son escasos y no puede dedicarse exclusivamente a escribir, poco a poco el nombre de Javier Cercas comienza a sonar entre otros autores de su generación, y en algunos círculos literarios se propaga la noticia de que ya está preparando un nuevo libro. En su libro *Entre paréntesis*, publicado póstumamente, Roberto Bolaño escribe:

Finalmente, Cercas ha vuelto a Gerona. Lo hace para descansar. Al menos, ésa es la explicación oficial. Para que su mujer y su hijo tengan un jardín. Para estar más cerca de su trabajo. La verdad es que yo dudo de todas esas versiones. Cercas vuelve a casa para escribir los grandes libros que le rondan por su cabeza. Vuelve a casa para convertirse en uno de los mejores escritores de nuestra lengua. Sólo los grandes desafíos pueden compensar el esfuerzo de embalar y trasladar toda una biblioteca (2004: 152).

Algunas cifras nos ayudan a ver con facilidad las dimensiones lo que Jordi Gracia llama “la tormenta” desencadenada por este libro (2010: 913). Según datos de la editorial Tusquets, *El vientre de la ballena* había vendido desde 1997 algo menos de cuatro mil ejemplares; en el mismo período *Soldados de Salamina* vende cerca de medio millón. La obra conecta además con un momento en el que el debate sobre la memoria histórica en España y la represión sobre los perdedores de la Guerra Civil ocupan el primer plano de la actualidad política.

Al fenómeno editorial ayudan algunos acontecimientos inesperados. El primero de ellos, la concesión del premio Llibreter del gremio de libreros de Cataluña -un galardón simbólico y sin remuneración económica, pero con fuerte incidencia entre los lectores-. A continuación, en septiembre de 2001, se publica a página completa en la edición dominical de *El País* una reseña sumamente laudatoria de Mario Vargas Llosa (“El sueño de los héroes”, 2001) (en las dos semanas siguientes, conforme a los datos de la editorial, las ventas aumentaron sustancialmente). Por último, cuando el fenómeno comienza a estabilizarse, llega el anuncio de una adaptación cinematográfica, que se estrenará en 2003 dirigida por David Trueba.

Escribe Martin Amis: “En el mundo editorial el éxito desencadena un proceso centrífugo: la fama que adquiere un libro suele transmitirse a otros” (2003: 133). En consecuencia, los títulos anteriores aparecen de nuevo reeditados en el mercado. También se publica una nueva recopilación de crónicas y artículos, *La verdad de Agamenón* (2006). En el terreno narrativo, su siguiente trabajo es *La velocidad de la luz* (2005). Basada en algunas de sus experiencias en Urbana, volvemos a encontrar en este libro el contexto universitario -es también una novela de campus- e incluso alguno de los personajes aparecidos en *El inquilino*. Pero *La velocidad de la luz* supone un contrapunto a *Soldados de Salamina*. La historia de su protagonista, el excombatiente de Vietnam Rodney Falk, sigue un camino inverso al de Antoni Miralles, el soldado republicano que a última hora decide salvar la vida de Sánchez Mazas. Frente a la grandeza moral y la confianza en la bondad humana en las peores circunstancias, contemplamos aquí la deshumanización de la guerra y la capacidad del

hombre para provocar el horror absoluto. Se trata de una narración densa, con un mensaje muy crítico y desencantado, que lo convierte con diferencia en el libro más oscuro del universo literario de Cercas; y pese a no alcanzar las ventas de *Soldados de Salamina*, algunos críticos la consideran la mejor de sus novelas.

Últimas noticias.

Con *Anatomía de un instante* (2009), nuestro autor muestra de nuevo interés por la historia reciente de España. Premiado con el Nacional de narrativa, este libro es un ejemplo de cómo Cercas logra trasladar hechos históricos y documentados por medio de motivos, imágenes y recursos esencialmente literarios, así como una caracterización de los personajes que se distingue de la crónica periodística por la introspección psicológica y el empleo de la figura del doble. Es también al igual que sus dos obras anteriores, una narración que gira alrededor de un instante específico: “En todos los casos siempre nos encontramos ante hombres solos en un momento único, que emprende un acto del que enorgullecerse o arrepentirse” (Serna, 2011). En esta ocasión, el hombre que actúa solo es el presidente Adolfo Suárez. El momento único es un gesto enigmático: su decisión de seguir en pie mientras los golpistas del Teniente coronel Tejero toman el Congreso de los diputados.

Si *La velocidad de la luz* puede leerse como una réplica a *Soldados de Salamina*, hay quienes han visto en el último libro de Cercas, *Las leyes de la frontera* (2012), una respuesta a *Anatomía de un instante*. También se habla aquí de la transición, pero bajo otro ángulo. Los escenarios no son el Parlamento, la Moncloa o el palacio de la Zarzuela, sino las calles de Gerona, los barracones donde se agolpaban los emigrantes, las prisiones. Los protagonistas no son los artífices del cambio político, sino en gran medida sus víctimas. Aunque es un libro de ficción, también es un libro inspirado en un mito de la historia contemporánea española: el de los quinquis, delincuentes juveniles que llegaron a convertirse en leyendas vivas del imaginario colectivo de la transición. Y aunque en este libro Cercas aparca la autoficción, también recorre en él la geografía de su adolescencia en Gerona y los fantasmas de su generación, que vio como la llegada de las drogas, en concreto la heroína, causaba estragos en los ochenta.

Los siguientes pasos en su trayectoria biográfica le llevarían al terreno de la academia y el ensayo. En 2013, Cercas se dedicaba a impartir un curso sobre Borges en la Universidad Libre de Berlín. Dos años después, la Universidad de Oxford invitaba al novelista a ocupar la cátedra Weidenfeld de Literatura Europea Comparada, una distinción que en ediciones anteriores había distinguido a figuras como Mario Vargas Llosa, Umberto Eco o George Steiner. A partir de las conferencias allí impartidas, el autor de *Soldados de Salamina*, plasmaría los principios de su poética y su visión sobre la tradición literaria en su ensayo *El punto ciego* (2015).

Más atención encuentra la publicación, en 2014, de su séptima novela, *El impostor*, un regreso a la narrativa sin ficción centrada en la asombrosa historia de Enric Marco, el embustero que se hizo pasar por superviviente de un campo de concentración y llegó a ser presidente de la Amical de Mauthausen sin haber llegado a pasar nunca por un campo de concentración. Parecía la

última vuelta de tuerca del autor al tema del conflictivo pasado reciente en España, y así lo consignamos en esta tesis. Sin embargo, justo en los últimos meses antes de su entrega en depósito, conocimos la noticia de que Cercas tenía preparado un nuevo libro *El monarca de las sombras*, con fecha de publicación estimada para febrero de 2017. También, publicado por la Universidad Diego Portales, aparecía a finales de 2016 en Chile una selección de sus artículos en prensa con el título *Formas de ocultarse*. Cercas, como vemos, no tiene intenciones de detener su carrera creativa. Si le preguntan al respecto, nuestro escritor podría dar la misma respuesta que recibió de Roberto Bolaño el primer día en que se conocieron, cuando el extremeño preguntó al chileno cómo marchaba la novela que tenía entre manos: “Va, pero no sé muy bien hacia dónde” (*Relatos*: 79). Como Antoni Miralles, el miliciano de *Soldados de Salamina*, podemos imaginar a nuestro novelista “sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante” (*Soldados*: 209).

4.2 El escritor y su tiempo: una aproximación histórica

¿Qué ocurre en el mundo mientras Javier Cercas escribe sus obras? ¿Y en España? ¿Qué cambios experimenta el país cuando la familia de Cercas abandona Extremadura y se instala en Cataluña? ¿Por qué el debate público sobre los vencidos en la Guerra Civil desaparece en los años 90 y reaparece con una fuerza inesperada a comienzos del siglo XXI? Estas preguntas entroncan de lleno con la obra de nuestro autor, y tal vez nos ofrezcan la clave de una cuestión más determinante: el impacto de sus novelas en el debate social contemporáneo. Dicho de otro modo: ¿por qué sus primeros libros no despiertan interés entre el público y sus últimas novelas en cambio parecen conectar de lleno con el espíritu de su tiempo, con el *Zeitgeist*, por usar un término que la historiografía alemana ha hecho universal?

Con cierta frecuencia, los estudios sobre novelistas contemporáneos se presentan sobre un fondo abstracto: se describen lecturas de formación, relaciones con otros autores, obras más destacadas... todo ello sin hacer referencia a las transformaciones que tienen lugar en su entorno. Pareciera que tales escritores habitasen en un lugar etéreo, un universo similar a la biblioteca de Borges donde solo existen otros textos, sin que para ellos importen circunstancias más prosaicas, como las necesidades económicas, las afinidades políticas o simplemente el interés por leer el periódico y tomar el pulso a la sociedad. No es este el caso de Javier Cercas. Una vez recorrida su biografía literaria, los siguientes pasos nos llevan necesariamente a recorrer las coordenadas históricas sobre las que se sitúa su creación literaria.

Pretendemos, pues, señalar el papel que han jugado los escritores dentro de los cambios políticos ocurridos en el pasado reciente. Se observarán en especial dos parámetros: primero, la relación entre intelectuales y poder en España; segundo, la evolución de la idea de compromiso durante las últimas décadas. Nuestras siguientes páginas estarán dedicadas, por tanto, a describir el contexto social, cultural y político que marca el último medio siglo de la historia española.

Una cronología de contornos imprecisos.

La muerte del general Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 marca un hito de enorme trascendencia simbólica. Desaparece de escena el dictador que da nombre a un periodo de cuatro décadas en la historia de España: el franquismo. En cuanto a sus consecuencias para la literatura, sin embargo, conviene tomar una cierta distancia con respecto a esta fecha.

La muerte de Franco en 1975 tuvo una enorme incidencia social, si bien fue menos decisiva que la guerra que dio paso a la dictadura. En el terreno literario, la crítica es casi unánime al señalar que la llegada de la democracia tampoco implicó una ruptura comparable a la que había generado la Guerra Civil. Frente a lo acaecido en 1939, las transformaciones que se iniciaron en 1975 llevaban años gestándose, y, en opinión de algunos, no fueron ni tan rápidas ni tan profundas como se esperaba (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 7).

Manuel Vázquez Montalbán formula un planteamiento semejante en su ensayo *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*:

Lo cierto es que la novela española, como plural reflejo de plurales intentos de reordenar la realidad mediante la palabra y la síntesis, no verifica el antes y el después de Franco. Todas las tendencias actuales estaban prefiguradas en los años terminales del franquismo y reflejaban todas las diferentes éticas democráticas que hoy marcan la operación de escribir: ensimismamiento, el culto a la memoria como refugio y falsificación, la inseguridad del conocimiento traducido en ironía y ludismo, o la responsabilidad testimonial relativizada por la ironía. Incluso éramos posmodernos antes de ser posfranquistas”. (1998:108).

Tal diagnóstico no es exclusivo literatos o filólogos, también suele encontrarse entre los historiadores especializados en este periodo. Así ocurre si leemos, por ejemplo, *La transición española a la democracia*, de Javier Tusell: “No existe propiamente una coincidencia entre la transición política a la democracia y la transición en el terreno cultural. (1991: 186).

Cabe añadir, por otro lado, que tampoco los historiadores han llegado a un acuerdo para delimitar en sentido estricto este período: “Hay un peligro más inmediato, que es el de la indefinición del ámbito cronológico”, subraya Tusell. A su juicio, “el punto de partida es obvio porque viene dado por la muerte de Franco” (1991: 10). Otros discrepan. Hay historiadores que adelantan la fecha al 20 de diciembre de 1973, cuando el atentado contra el presidente Carrero Blanco termina con el líder político destinado en teoría a mantener un franquismo sin Franco. Algunos fijan el inicio en julio de 1974, momento en que Juan Carlos I es designado sucesor en la jefatura del Estado; o bien tres meses antes, con la revolución de los claveles que marca el fin del *Estado Novo* en Portugal. Más difícil, en todo caso, es fijar el término de esta etapa. ¿En 1978, con la aprobación de una nueva Constitución? ¿En 1982, con la llegada al poder del Partido Socialista?

¿En 1996, con la llegada al Gobierno del Partido Popular?¹⁹ ¿O debemos hablar de una etapa aún no concluida, en la que el marco legal y político diseñado entonces continúa vigente?

Si todas estas preguntas pueden dar de sí para un inagotable debate historiográfico, no menos bizantinas resultan las mismas discusiones aplicadas al ámbito literario. Siempre es posible encontrar argumentos para retroceder algunos años en el calendario. Nuestra elección del año 1975 como punto de partida es por tanto una propuesta metodológica. La muerte del dictador es una fecha de carácter simbólico, pero costaría encontrar otra más apropiada. En el análisis literario, la línea que trazamos será una herramienta teórica a partir de la cual es posible trabajar, pero en ningún caso supone un antes y un después definitivo. De este modo, no rechazamos la importancia de la narrativa de posguerra. Las obras de autores como Miguel Delibes, Carmen Laforet, Camilo José Cela o Juan Goytisolo contarían aún con una enorme influencia en este nuevo período. Por un lado, los novelistas de posguerra continuaban vivos, como también su obra. Por otro, muchos de ellos ejercieron su magisterio sobre las siguientes generaciones. Respecto a si la etapa de la transición supuso una ruptura o una continuación existen opiniones divergentes, cuando no contrapuestas. De hecho, como veremos en las próximas páginas, varias de las tendencias presentes en este período arrancarían una década antes.

Cuando la cultura se adelanta a la historia.

Escribe Francisco Veiga: “Los procesos históricos no siempre arrancan juntos en el tiempo, como los caballos de carreras desde los cajones de salida que se abren violentamente en un mismo segundo” (2009: 47). En los cambios culturales, igualmente, los escritores carecen de árbitros que marquen el comienzo de cada periodo mediante el sonido de un silbato. Como ya hemos comentado, el 20 de noviembre de 1975 no marcó el fin oficial del franquismo, ni la mañana del día 21 apareció una nueva hornada de escritores hasta entonces silenciados.

El fin del franquismo trajo consigo la esperanza de que por fin podrían publicarse las obras maestras que la censura había mantenido ocultas. Sin embargo, la realidad evidenció que tales obras no existían, bien porque los autores habían burlado la censura con ingenio o editando en el extranjero, bien porque se habían acomodado a ella mediante la autocensura (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 140).

¹⁹ Según los expertos en ciencias políticas, por lo general los procesos de transición desde las autocracias hasta los regímenes parlamentarios culminan al demostrarse que el cambio de gobiernos y la alternancia política tienen la posibilidad de ocurrir libremente. El politólogo estadounidense de origen polaco Adam Przeworski se apoya en la idea de alternancia, en un análisis comparativo de los países latinoamericanos donde aparecen continuas referencias al caso español: “En términos menos abstractos, una transición a la democracia ha concluido cuando: (1) hay una posibilidad real de alternancia en el Gobierno de los distintos partidos, (2) como resultado de esa alternancia en el Gobierno, pueden producirse cambios de política que conlleven reversibilidad y (3) se ha establecido un control civil y efectivo sobre los militares” (Przeworski, 1992: 105).

La idea de que existían textos secretos, novelas ocultas en cajones y obras maestras guardadas a la espera del fin de la censura resultó una ilusión equivocada. La tan ansiada renovación no llegó de un día para otro. O por el contrario: llevaba décadas produciéndose. En un capítulo titulado “La cultura durante la transición”, Javier Tusell escribe: “la cultura española ha seguido estando principalmente protagonizada por quienes empezaron a desempeñar en ella un papel importante a mediados de los años sesenta [...] cuando han aparecido nuevos creadores y tendencias ha sido una época muy posterior a la muerte del general Franco. Quizá, incluso cabe hablar de una década en este sentido” (1991: 187).

¿Por qué una década antes (los 60) o una década después (los 80)? Pues porque en los últimos años del régimen franquista la cultura había demostrado claramente una actitud beligerante para con el sistema político vigente, combatividad que jugó “un papel de cierta importancia como motor del cambio político” (1991: 186).

No sería la primera vez, en todo caso, que los escritores pisaban el acelerador de la historia de España. En sentido inverso, un impulso más determinante se había puesto en marcha en los años treinta. En *Soldados de Salamina*, Javier Cercas reflexiona sobre el rol de los intelectuales falangistas y sus esfuerzos por dinamitar la II República para instaurar un régimen de corte fascista. Así se describe, por ejemplo, la labor del ideólogo falangista Rafael Sánchez Mazas: “poca gente empenó tanta inteligencia, tanto esfuerzo y tanto talento como él en conseguir que en España estallara una guerra” (*Soldados*: 83). En los años previos al estallido de la Guerra Civil, y cuando Falange era todavía un partido desconocido para la mayoría de españoles, el fascismo gozaba de una significativa admiración entre una abultada nómina de autores. En *Las armas y las letras, literatura y Guerra Civil*, Andrés Trapiello ofrece un perfil pormenorizado de escritores como Rafael Sánchez Mazas, Eugenio D’Ors, Dionisio Ridruejo, Torrente Ballester, Laín Entralgo, Luis Rosales, Antonio Tovar o Rafael García Serrano. El ensayista alemán Hans Magnus Enzensberger ha resumido así el efecto de este impulso ideológico:

De todo ello se deduce que la victoria de Franco no se explica, o en todo caso no se explica únicamente, por su superioridad material, la ayuda de potencias extranjeras y el terror y la violencia en el interior. Es evidente que el fascismo puso en acción, también en España, fuertes motivaciones ideológicas. El papel que desempeñó este factor ha sido subestimado con frecuencia. Pero es preciso tomarlo en cuenta (1998: 224).

Hacia los años finales del tardofranquismo, el peso de esos apoyos se había extinguido. La historia de ese proceso (el distanciamiento entre los intelectuales y la dictadura) es en sí misma un relato fascinante. Como en una novela de espionaje, hay cambios de bando, traiciones, intrigas, mensajes secretos entre autores que conservaban su amistad a pesar de situarse a un lado y otro del régimen, y también giros de última hora, como ha recogido Jordi Gracia en su ensayo *La resistencia silenciosa, fascismo y cultura en España* (2004). Más allá de las causas que condujeron a esta ruptura, nos interesa no obstante subrayar la conclusión a la que llega Javier Tusell: “a diferencia de los años treinta, en los años sesenta, los regímenes fascistas carecían de respetabilidad intelectual” (1999: 10).

El británico Eric Hobsbawm, cuya *Historia del siglo XX* (1998) se considera aún como uno de los libros más influyente en la historiografía contemporánea, suele hacer referencia al modo en que las artes tienen la capacidad de adelantarse a su tiempo, una capacidad intuitiva que a menudo supera a la de los expertos en ciencias sociales. De este modo, explica, las vanguardias de los años veinte en Europa “anunciaron con varios años de anticipación el hundimiento de la sociedad burguesa liberal” ocurrido una década más tarde (1998: 182). Siguiendo un camino similar, en España el cuestionamiento de la dictadura por parte del mundo intelectual y universitario anticipó el hundimiento de la dictadura y contribuyó en buena medida a allanar el terreno para el cambio político de la década siguiente.

Las raíces del presente.

Preguntarse por el momento en que habría comenzado a manifestarse este cambio nos abre la puerta a otra pregunta: ¿cuándo y por qué empieza a perder el miedo la sociedad española? Entre los historiadores, existe un acuerdo generalizado que vincula el desarrollo económico del régimen con las exigencias de cambio social. La crisis del franquismo comenzaría, por tanto, a comienzos de los años sesenta. Son, precisamente, los años de infancia de nuestro autor. La década que ve nacer a Javier Cercas es un período de profundas transformaciones en todos los ámbitos: sociales, políticos, económicos, culturales. Todos estos cambios se interrelacionan entre sí. En lo económico, es la etapa conocida como “el desarrollismo”, y de ella han dado buena cuenta los libros de historia económica. En catorce años, entre 1959 y 1973, los españoles viven el mayor crecimiento económico sostenido durante el siglo XX. El rostro del país cambia. España, hasta entonces un país rural y agrario, pasa a convertirse en una sociedad de consumo, urbana e industrial²⁰.

Las causas de esta bonanza económica son múltiples. De entrada, se trata de una tendencia no sólo española, sino global. Hobsbawm define los sesenta como la “década prodigiosa”, años en los que se produce una situación favorable en casi toda Europa. “No fue hasta que se hubo acabado el gran *boom*, durante los turbulentos años setenta, a la espera de los traumáticos ochenta, cuando los observadores -principalmente, para empezar, los economistas- empezaron a darse cuenta de que el mundo, y en particular el mundo capitalista desarrollado, había atravesado una etapa histórica realmente excepcional, acaso única” (1998: 260). En el caso español, se produce además un marcado cambio entre las familias políticas que componen el franquismo. La vieja guarda falangista pierde protagonismo y su terreno es tomado por los llamados ‘tecnócratas’ del Opus Dei, quienes bajo las directrices de Laureano López Rodó rompen con el modelo autárquico inspirado en la Alemania de Hitler y ponen en marcha una economía de mercado abierta a la inversión extranjera,

²⁰ Algunos datos contribuyen a hacerse una imagen mental del cambio. En Extremadura, como más tarde se describiría en *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes, todavía a comienzos de los años 60 la organización social se asemejaba a la de un régimen feudal. Mientras tanto, los emigrantes a las ciudades comenzaron a formar una precaria aunque visible clase media, aunque todavía alejada de los estándares de vida de los países europeos. Hacia 1973, dos de cada tres hogares españoles tenían televisor, y al menos una de cada cuatro personas disponía de su propio automóvil.

que no tardará en llegar atraída por unos reducidos costes laborales.

Más allá del diseño macroeconómico de los tecnócratas, la auténtica transformación del país y la causa principal del despegue se debe a dos movimientos demográficos en direcciones opuestas. Por un lado, cientos de miles de familias que, como la de Javier Cercas, cambian sus hogares en el campo por una nueva vida; ya sea en el norte industrializado de España o bien en Francia, Reino Unido o Alemania. Entre 1962 y 1973 más de un millón de españoles emigraba a los principales países europeos. Por otro, llegados de esos mismos países, tiene lugar desde finales de los años 50 una entrada masiva de turistas. Pertenecen a una pujante clase media europea, atraída por los bajos precios y por unas nuevas normas de circulación mucho menos estrictas.

Descenso del paro, rápida industrialización, llegada de un flujo insólito de remesas por parte de los españoles emigrados y una inyección de capital sin precedentes de manos de los veraneantes extranjeros. La dictadura de Francisco Franco parecería en principio consolidarse por estos éxitos. De hecho, la celebración por todo lo alto de los llamados *XXV Años de Paz* pretende en 1964 dar esta imagen. Sin embargo, pese a los deseos del Régimen, resulta imposible evitar que la apertura económica conlleve el germen de la apertura política. A ello se añade un cambio generacional. Los hijos de la guerra, los nacidos durante la contienda o después de 1939, no miran ya con el mismo temor a las autoridades franquistas. A diferencia de sus padres no han vivido en primera persona los horrores de la Guerra Civil, ni tampoco han padecido la brutal represión de los años siguientes. De haber sido testigo de estos años, el padre de la sociología moderna, Alexis de Tocqueville, habría encontrado motivos para sonreír, puesto que lo ocurrido confirmaba al milímetro el famoso principio que aplicó al Antiguo Régimen: el mayor peligro para un sistema autoritario se da justo en el momento en que empieza a cambiar.

La experiencia enseña que el momento más peligroso para un mal gobierno suele ser aquel en que empieza a reformarse [...] El mal que se sufría con paciencia, como algo inevitable, se antoja insoportable en cuanto se concibe la idea de sustraerse de él. Los abusos que se van eliminando parecen descubrir mejor lo que quedan y hacen el sentimiento más insufrible; el mal se ha disminuido, es cierto, pero la sensibilidad está más viva. (Tocqueville, 1952: 62).

En 1962, año del nacimiento de Javier Cercas, el franquismo se encuentra con las primeras señales significativas de contestación social. En Mieres (Asturias), comienza en marzo una huelga minera de más de dos meses, la más larga desde el comienzo de la dictadura, que dará lugar al nacimiento del sindicato Comisiones Obreras. Ese mismo año, en junio, se reúnen en Alemania más de un centenar de políticos españoles, entre ellos exiliados y comunistas, pero también representantes del centro-derecha y la democracia cristiana, en unas jornadas donde por primera vez se plantea abiertamente la posibilidad de una España sin Franco. La prensa española bautiza el encuentro como “el contubernio de Múnich”.

Para los españoles, los cambios más visibles no fueron políticos, sino culturales. Los sesenta es la década de la música rock. En Inglaterra, 1962 es el año en que Ringo Starr se incorpora como baterista a los *Beatles*, formando el cuarteto de Liverpool como hoy lo conocemos²¹. Conforme

²¹ No incluiríamos la efeméride en este resumen biográfico de que no ser porque, justo medio siglo más tarde, el propio

avanza la década, la llegada del turismo contribuye al cambio de costumbres de una sociedad todavía rígidamente católica. Por último, pese al férreo control de la censura, las noticias del extranjero muestran movimientos sociales como el del mayo francés de 1968, que a su vez avivan las protestas de los estudiantes en las Universidades españolas. Como resultado, en palabras de Javier Tusell, España “no había visto modificarse tan sólo su estructura de clases, sino también sus pautas mentales. La frecuencia de los contactos con el exterior habían hecho que el autoritarismo quebrara en la conciencia de los españoles” (1999: 13). A partir de ese momento, una vez perdido el control de las mentalidades, faltaba el paso más importante: hacer que la dictadura perdiese el control de las instituciones.

La larga marcha.

¿Qué ha ocurrido desde entonces en España? No es tarea fácil resumirlo en pocas líneas, ni siquiera en una decena de páginas. En literatura, afirma David Lodge, “una descripción completamente exhaustiva de cualquier acontecimiento es imposible; de ahí que todas las obras contengan espacios en blanco, silencios, que el lector está obligado a completar con objeto de, como dirían los críticos postestructuralistas, “producir el texto” (1998: 299). Para describir la historia reciente también puede emplearse una técnica similar: la sinécdoque, usar una parte para representar el todo. Esto es justamente lo que hace Javier Cercas en *Las leyes de la frontera*, cuando su protagonista, Ignacio Cañas, traza un paralelismo entre el paisaje urbano de Gerona y la propia transformación política.

Todo eso era cosa de antes: ahora el país había cambiado por completo, los años duros de la delincuencia juvenil se consideraban el último culatazo de la miseria económica, la represión y la falta de libertades del franquismo, y después de veinte años de democracia, la dictadura parecía quedar muy lejos y todos vivíamos en una borrachera aparentemente interminable de optimismo y de dinero. También había cambiado por completo la ciudad. En aquella época Gerona había dejado de ser la ciudad de posguerra que era todavía a finales de los setenta para convertirse en una ciudad posmoderna, un lugar de posta, alegre, intercambiable, turístico y ridículamente satisfecho de sí mismo. En realidad, de la Gerona de mi adolescencia quedaba poco. (*Leyes*: 186)

Leyendo este fragmento, las últimas cuatro décadas formarían un cuento con moraleja. Podría resumirse así: un país que supera la última dictadura de Europa occidental y conoce un desarrollo económico sin precedentes termina siendo víctima de su propio éxito. España, tras la conquista de la libertad, acaba viviendo en una borrachera de dinero y de ridícula autosatisfacción que tendrá un final amargo.

Sobre la valoración de Javier Cercas a propósito de la historia reciente, en especial a los años que siguieron a la muerte de Franco, nos detendremos pausadamente en el capítulo dedicado a

Javier Cercas publicó un animado artículo en el que compartía con los lectores su entusiasmo al saber que durante un mes residiendo en Londres había sido vecino del mismísimo ex batería de los Beatles: “No soy mitómano, pero Ringo Starr es Ringo Starr. Yo nací -perdonadme- en la década del del rock and roll, y los Beatles son al rock and roll más todavía de lo que Cruyff es al fútbol” . (“Ringo y yo...”, 2011).

Anatomía de un instante. Hay que advertir, en todo caso, que Cercas no es un crítico de la transición. Tampoco es un hagiógrafo. Si hubiera que definir la actitud de nuestro novelista, la respuesta sería un adjetivo: desmitificadora. La transición supone el mito fundacional de la actual democracia española y, como en todo mito, la verdad de los hechos se ha perfilado para ajustarse a una imagen determinada. En los relatos históricos, argumenta Margaret MacMillan, “las pruebas en sentido desfavorable se pueden difuminar, explicar de otra manera o sencillamente ignorar” (2010: 125). *Anatomía de un instante* se detiene sin embargo en cada contradicción. Así lo dice Javier Cercas en su prólogo: “Me zambullí hasta el fondo amasijo de construcciones teóricas, hipótesis, incertidumbres, novelorías y recuerdos inventados” (*Anatomía*: 23).

El autor extremeño procura desmontar dos mitos frecuentes. De un lado, el mito idealizado, que presenta el proceso como un cambio político modélico, pacífico y ejemplar, liderado con prudencia y astucia por el Rey Juan Carlos I. A más de treinta años de los acontecimientos, esa versión no se sostiene. De hecho, cada nueva revelación muestra una imagen más desfavorable del monarca. Por primera vez en los últimos años ha sido posible ver reflejados en periódicos de tirada nacional críticas a la ambigüedad de la Corona frente a los intentos de desalojar a Adolfo Suárez de la presidencia a cualquier precio. En 2009, Javier Cercas fue uno de los primeros escritores en afirmar públicamente que “el Rey hizo cosas en el 23-F que no debería haber hecho” (Ruíz Mantilla, 2009). No obstante, existe un mito opuesto, casi un reverso simétrico del primero, que Cercas condena con rotundidad.

Un viejo discurso de extrema izquierda que argumenta que la transición fue consecuencia de un fraude pactado entre franquistas deseosos de mantenerse en el poder a toda costa, capitaneados por Adolfo Suárez, e izquierdistas claudicantes capitaneados por Santiago Carrillo [...] un fraude cuyo resultado no fue una auténtica ruptura con el franquismo y dejó el poder real del país en las mismas manos. (*Anatomía*: 431).

Se trata del clásico relato gatopardiano: todo habría consistido en una mascarada urdida, al estilo de la famosa frase de Lampedusa, para cambiar todo para que nada cambiase. Llevada hasta sus últimas consecuencias, de acuerdo a esta interpretación el mismo golpe de Estado del 23-F sería el culmen de un gran teatro de guiñoles. El problema de la versión conspirativa es que es fácil de argumentar, pero difícil de sostener con pruebas. Frente a los esquemas más simplistas, en un artículo titulado “La transición, mamá y papá” Cercas despoja a los artífices de la transición de su halo de intachables estadistas, sin convertirlos por ello en conspiradores en la sombra encargados de perpetuar el franquismo con el maquillaje de la democracia.

La Transición no fue perfecta, eso solo lo piensa esa derecha que intenta monopolizar la Transición y esa izquierda que ignora que la Transición también (o sobre todo) la hizo la izquierda. No: la Transición fue una chapuza; pero hay que ser un descerebrado para no estar a favor de esa chapuza. No me canso de repetir una observación de Miguel Ángel Aguilar: es raro que nuestra generación se sienta más orgullosa de sus abuelos, que dirimieron sus diferencias con una guerra, que de sus padres, que dirimieron sus diferencias sin ella. Raro no: rarísimo, porque es mil veces preferible el peor apañío que 600.000 muertos. Sobre todo si el apañío crea una democracia. ¿Una democracia mediocre? Claro, ¿cómo iba a ser, después de 40 años de dictadura? Pero la cuestión no es si esa democracia era mediocre o no, sino qué hemos hecho nosotros con ella. (“*La transición...*”, 2013).

El “presente ensanchado”: la dimensión histórica del ahora.

La transición española es, junto con la Guerra Civil, el momento de mayor protagonismo de España en la historia universal del siglo XX. Supone, además, su contrapunto. No habrá de extrañarnos que el escritor gerundense, fascinado por el peso de los grandes acontecimientos, visite insistentemente ambos períodos. Cercas, en cualquier caso, rechaza la etiqueta de novela histórica. Sus libros hablan de la Historia para hablar del presente. Se trata, conviene recordarlo, de una concepción de la novela que cuenta con una larga trayectoria en España, y que tiene entre sus antecedentes más excelsos los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós.

Pasado y presente no son dimensiones separadas en las novelas de Cercas. Sus personajes se obsesionan con momentos efímeros ocurridos décadas atrás. La Historia actúa como una sombra sobre ellos. De la transición hablarán, y mucho, los personajes de *Soldados de Salamina*. Será también el tema central de *Anatomía de un instante*. Vuelve a aparecer, como telón de fondo, en *La velocidad de la luz*. Además de un proceso histórico, nuestro autor observa otros aspectos: el perfil humano de sus protagonistas, la dimensión profundamente literaria del glosario político de aquellos años, así como el carácter marcadamente simbólico de todo el proceso. ¿Qué elementos configuran ese simbolismo? Para Cercas, fundamentalmente dos: primero, la transición nació de una dictadura (con los materiales de la dictadura); segundo: la transición no se construyó sobre el olvido (como tantas veces se ha dicho) sino, precisamente, sobre el recuerdo.

La transición, entre Shakespeare y Chejov.

Observemos ahora el primero de estos fenómenos. La democracia surge desde dentro de la dictadura. El primer presidente democrático, Adolfo Suárez, procede del llamado Movimiento Nacional. Y son las cortes franquistas las que en 1977 deciden abolir el franquismo. Leemos en *Anatomía de un instante*:

A lo largo de aquel primer año escaso de gobierno Suárez construyó los fundamentos de una democracia con los materiales de una dictadura a base de realizar con éxito operaciones insólitas, la más insólita de las cuales - y acaso la más esencial - suponía la liquidación del franquismo a manos de los propios franquistas [...] Se trataba casi de conseguir la cuadratura del círculo, y en todo caso de conciliar lo inconciliable para eliminar lo muerto que parecía vivo. (*Anatomía*: 367).

La pregunta que se hace Cercas es simple: ¿por qué? De entrada, conviene recordar unas palabras de Adolfo Suárez: “la historia nunca está escrita de antemano” (Fuentes, 2011: 537). Existe una amplia bibliografía de títulos dedicados a estudiar el papel del CESID, de la CIA o hasta del Vaticano. A pesar de estos relatos propios de novela de espías, lo cierto es que nadie conocía el desenlace. La historia de la transición se escribía en paralelo en escenarios de muy diverso tipo: tanto en las manifestaciones en la calle para pedir “Libertad, Amnistía y Estatuto de Autonomía”, como en la sala de audiencias de la Corona, tanto en los despachos de los abogados laboristas

como en estancias secretas y reuniones clandestinas. Ningún cerebro en la sombra movía todas las fichas. Como ha señalado Tusell, “todas las tradiciones democráticas han sido una complicada partida de ajedrez a varias bandas, en las que el resultado final de ninguna manera estaba escrito” (1991: 13).

El segundo elemento que debemos tener en cuenta es el peso del pasado. Una tendencia habitual en análisis de trazo grueso sobre la transición habla de una transición desmemoriada y olvidadiza. Ocurrió justo al contrario. Los políticos de la transición conocían sobradamente la Guerra Civil. La enorme mayoría la habían vivido. ¿No habría de acordarse del pasado Santiago Carrillo, quien había formado parte de la defensa de Madrid? Adolfo Suárez, como lo describe Cercas, es en este aspecto, un personaje arquetípico: procedía de las entrañas del mismo régimen que se pretendía desmontar y al mismo tiempo recordaba que su padre, Hipólito Suárez, había sido republicano. La historia marcaría el guión, pero no precisamente como modelo. Así lo explica el catedrático de Historia de la Universidad Complutense, Juan Francisco Fuentes:

Sería un error interpretar la transición como una página en blanco sobre la que se iba escribiendo el cambio político carente de reflexión o como una respuesta improvisada a unos acontecimientos que escapaban a todo control. La verdad es que el pasado fue una referencia permanente en el pensamiento y la acción de la clase política y de la opinión pública, pero no como una incitación a la época o como un acicate a la emulación de gestas anteriores, sino más bien como un repertorio de errores ya cometidos que había que evitar a toda costa. La historia de España sirvió como un manual de uso que proporcionaba todo lo que no había que volver a hacer. (2011: 537).

Hay un tercer elemento, fruto de los anteriores: la voluntad de acuerdo. En el particular glosario de aquellos años, las palabras más repetidas fueron: “pacto”, “reconciliación”, “reencuentro”. Ello implicaba renunciar a las posiciones absolutas, negociar. Desde el punto de vista de la memoria histórica, el peaje no fue barato. Como enumera Cercas, el pacto implicaba enormes renunciaciones:

Renunciar al mito de la revolución, al ideal igualitarista del comunismo, a la nostalgia de la república derrotada, a la propia idea de justicia histórica... Porque lo que la justicia dictaba a la muerte de Franco era el retorno de la legitimidad republicana conculcada cuarenta años atrás por un golpe de estado y la guerra subsiguiente, el juicio de los responsables del franquismo y la completa reparación de sus víctimas (*Anatomía*: 182).

En la partida que se jugó en aquellos años, los herederos políticos de la II República renunciaron a la historia a cambio de un futuro en democracia. La izquierda desistía de pedir justicia por los fallecidos en el bando republicano durante la Guerra Civil y la dictadura. También dejaba a un lado la reclamación de la República. Los partidos de izquierda y los sindicatos podrían haberse planteado combatir el régimen político salido del franquismo, pero en su lugar aceptaron formar parte de la monarquía constitucional y transformarla desde dentro. El reformismo prevaleció sobre la ruptura. A cambio, los herederos políticos de la dictadura aceptaban poner fin a los principios del llamado Movimiento Nacional por un nuevo marco político que llegado el momento podría dar el poder a quienes habían sido sus adversarios durante la Guerra Civil.

Esta experiencia es trasladable a otros contextos históricos y geográficos. En una reflexión que ha hecho escuela a propósito del conflicto entre Israel y Palestina, el escritor y profesor de la Universidad de Ben Gurion, Amos Oz, establecía de forma poética dos posibles formas en las que puede resolverse un conflicto:

Una tragedia puede ser resuelta de dos formas. Existe una manera shakesperiana de resolver la tragedia y una forma chejoviana de hacerlo. En la resolución de una tragedia shakesperiana, el escenario está plagado de cadáveres. En la conclusión de una tragedia de Chejov, sin embargo, todo el mundo está decepcionado, desilusionado, desconsolado, triste..., pero vivo. (Cymerman, 2013).

De ahí que, como subraya Amos Oz, en realidad resulta más fácil hacer la guerra que hacer la paz. Odiar al enemigo cuesta menos que darle la mano, pues las concesiones siempre serán tachadas como un acto de traición. En España, la Guerra Civil puede entenderse como un modo shakesperiano de resolver las diferencias políticas. La transición, por el contrario, supuso una respuesta chejoviana: el derramamiento de sangre se evitó a cambio de que los defensores de los ideales de la República y los defensores de los ideales del franquismo terminasen con la sensación de perder el honor por el camino.

Para Cercas, el resultado no fue glorioso, pero sí, al menos, aceptable. “No era un deseo heroico, sediento de justicia (o de apocalipsis); era sólo un valeroso y razonable deseo burgués, y la clase política lo cumplió, valerosa y razonablemente” (*Anatomía*: 110). Se trataría, por tanto, de una inversión simétrica a lo ocurrido en la Guerra Civil, descrita en *Soldados de Salamina* como el triunfo falangista de un “irracionalismo vitalista de raíz nietzscheana, que, frente al *vivire cauto* burgués, propugnaba el *vivire pericuroso* romántico” (*Soldados*: 128).

La lectura de Javier Tusell ofrece otra perspectiva: “La transición puede explicarse en términos de rentabilidad por parte de todos los actores del juego político pues al consenso para poner en marcha un nuevo régimen se llega cuando se percibe que el coste de la represión o de una insurrección violenta es demasiado grande como para que estas soluciones se lleguen a convertir en una opción viable. En realidad, ninguno de los adversarios era capaz de imponer su propio orden” (1999:13). Esta actitud condujo a la renuncia de las propias posiciones. Es lo que Javier Cercas define, apoyándose en un ensayo del pensador alemán Hans Magnus Enzensberger, como “héroes de la retirada” o, en un aparente oxímoron, “héroes de la traición”:

Según Enzensberger, frente al héroe clásico, que es el héroe del triunfo y la conquista, las dictaduras del siglo XX han alumbrado el héroe moderno, que es el héroe de la renuncia, el derribo y el desmontaje; el primero es un idealista de principios nítidos e inamovibles; el segundo, un dudoso profesional del apañío y la negociación; el primero alcanza su plenitud imponiendo sus posiciones; el segundo, abandonándolas, socavándose a sí mismo. [...] Tres ejemplos de esta figura novísima aducía Enzensberger: uno era Mijaíl Gorbachov, que por aquellas fechas trataba de desmontar la Unión Soviética; otro Wojciech Jurazelski, que en 1981 había impedido la invasión soviética de Polonia; otro, Adolfo Suárez, que había desmontado el franquismo. (*Anatomía*: 33).

Euforia y desencanto

Desde ese planteamiento, desde la renuncia a los ideales y a la historia, puede entenderse que en un intervalo de pocos años la sociedad española experimentase un estado de ciclotimia, pasando del éxtasis democrático a una aguda desilusión. Hoy, muchos historiadores dividen la transición en dos segmentos bien diferenciados: el de la euforia democrática (hasta 1978) y el del desencanto (1979-1982).

La expectación de los primeros años tuvo datos objetivos en los que sostenerse. Puede hacerse un breve resumen. Julio de 1976: destitución del Gobierno continuista de Arias Navarro y sustitución por Adolfo Suárez. Diciembre de 1976: Referéndum sobre la reforma política. Autodisolución de las cortes franquistas y la disolución del Movimiento Nacional. Abril de 1977: legalización del Partido Comunista. Junio de 1977: elecciones generales, primera legislatura democrática desde 1936. Diciembre de 1978: referéndum sobre la Constitución, votada a favor por el 87,9% de los electores. Así lo reconoció el diputado comunista y dirigente de Comisiones Obreras Marcelino Camacho, cuando las Cortes aprobaron la ley de Amnistía política en 1977: “Lo que hace un año parecía imposible, casi un milagro, salir de la dictadura sin traumas graves, se está realizando ante nuestros ojos” (Fuentes, 2011: 555).

En el apartado literario, comienzan a circular libremente libros censurados, que habían visto la luz en el extranjero (normalmente en Francia, México o Argentina). A su vez, se recupera la narrativa de los exiliados (Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Rosa Chacel). Son los años dorados del libro político. Títulos que antes podían conducir al calabozo (de Karl Marx, de Gramsci, de Bakunin, de Santiago Carrillo²²) pasan a ocupar el escaparate de las librerías. Destaca en concreto el interés por la historia: “La historia política española, el pasado reciente, los enigmas de la Guerra Civil, del recién superado franquismo y de la propia transición, nutrieron las obras que los españoles compraban mayoritariamente en este período” (Vila-Sanjuán, 2003: 33). Y surge una figura que en España goza desde entonces de un prestigio sorprendente: el hispanista extranjero. Historiadores como Ian Gibson, Pier Vilar, Hugh Thomas, Paul Preston, distinguidos con la aureola de imparcialidad que confiere su nacionalidad extranjera, son leídos con admiración por una sociedad sedienta de una visión del pasado no contaminada por el nacional-catolicismo franquista. Se da el caso de que estos libros, que en Francia o Reino Unido se conocían desde décadas y no generaban un interés excesivo, cuentan en España con un halo de leyenda. En las universidades han circulado a veces en versiones fotocopiadas, traducidas por la revista *Ruedo Ibérico*, y ahora por primera vez pueden comprarse sin peligro en cualquier librería.

Sin embargo, tras este veloz proceso de cambio y entusiasmo colectivo, acompañado de algunas de las mayores movilizaciones populares registradas en España, el desencanto no tardó en llegar. Primero abona el desánimo la llegada de una nueva crisis económica. Más tarde cunde la sensación de que el proceso ha alcanzado un punto muerto, algo que muchos estudiosos han relacionado “con la falta de una ruptura total con el franquismo: los problemas heredados no

²² En 1977, uno de los libros más vendidos en España fue precisamente *Eurocomunismo y Estado*, de Santiago Carrillo, con más de 200.000 ejemplares.

parecían solucionarse y los cambios eran más lentos de lo que muchos habían supuesto” (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 13). Igualmente, en el mundo de la cultura, tras la euforia inicial, se registra un cambio en la misma dirección. “Se consolidaba una tendencia perceptible desde antes”, sostienen los mismos autores; “el autor español dejó de sentir la necesidad de erigirse en sustituto de los medios de comunicación social” (2007: 13). Los escritores dejaban paso a los políticos y abandonaban el papel de agitadores de conciencias, una retirada progresiva que se verá acentuada con la llegada al poder del Partido Socialista.

Hacia el “Estado cultural”.

En octubre de 1982 el PSOE obtiene la mayoría absoluta en las urnas. Por primera vez desde febrero de 1939 un gobierno de izquierdas alcanza el poder en España. Para muchos escritores, una situación así supone un giro copernicano. Los que hasta hace unos años eran considerados rebeldes toman las riendas del país. Desde entonces, la relación entre los intelectuales y el Gobierno no puede ser la misma que durante el franquismo. Para ello hay motivos de toda clase, desde los estrictamente políticos a los puramente biográficos. Felipe González y sus ministros pertenecen a la misma generación que muchos de los autores que ven su obra publicada a comienzos de los ochenta. En ocasiones, se conocen mutuamente. Han estudiado juntos, o frecuentado los mismos espacios. Existe en muchos casos una afinidad ideológica, cuando no una amistad personal. Jorge Semprún, exiliado y cuya obra había sido escrita en su mayor parte en francés, llega a convertirse en ministro de Cultura. Unos años antes, Jaime Salinas, hijo del poeta también exiliado Pedro Salinas, es nombrado director general del libro:

La victoria del PSOE en las elecciones de 1982 representó una gran alegría para nosotros. Yo seguí trabajando normalmente hasta que un día me llama Javier Solana. Dice que quiere verme y envía el coche oficial a recogerme. Me informa de que piensa nombrarme director general del libro. ¿Por qué acepto? Porque pensé que era mi obligación (Vila-Sanjuán, 2003: 159).

La afinidad con la nueva generación de intelectuales se convirtió, de hecho, en una marca de valor, una señal de identidad de los socialistas españoles. Desde entonces sobre las consecuencias de este vínculo lloverán ríos de tinta. En realidad, no existe una línea que separe del todo un propósito loable (la promoción de la cultura por parte del Estado) de unos fines interesados (la cooptación de plumas y nombres de prestigio por parte del poder). Ambas objetivos se entrelazan siempre en los planes de los ministerios de Cultura de cualquier gobierno, y las políticas culturales de los años ochenta no fueron una excepción.

Las contrapartidas, en cualquier caso, no tardaron en advertirse. Un sector de la opinión pública se formó una asociación automática y poco deseable entre muchos nombres destacados de la cultura y el propio PSOE, una asociación que en parte todavía perdura en el imaginario colectivo. No tardaría en aparecer un reproche característico, que puede resumirse en una lectura superficial con el clásico: ‘los intelectuales se han vendido’. Ignacio Echeverría es, entre los críticos españoles, uno de los máximos exponentes de esta visión:

¿Qué ha pasado entretanto? He tratado de explicármelo en otros lugares aludiendo a los efectos devastadores que, durante los años ochenta, tuvieron las políticas culturales del felipismo triunfante, con el que se alineó una buena parte de la clase intelectual. Algunas fotos de grupo, algunos nombramientos oficiales, ciertos saraos culturales sirven mejor que nada para entender qué pasó entonces. La prolongada connivencia entre el poder político y el medio que aglutinaba a muchos de los más caracterizados representantes de esa clase intelectual contribuyó por su parte a socavar poco a poco la tensión y la credibilidad de sus resortes críticos. (Echevarría, 2013).

Cabe señalar que este fenómeno no fue exclusivo del mundo de las letras (en el cine y en la música ocurría un proceso en gran medida similar), ni tampoco se circunscribe al marco geográfico español. De hecho, como ha indicado Sergio Vila-Sanjuán (2003: 323), las iniciativas de los socialistas españoles resultaban en muchos aspectos miméticas a las políticas culturales puestas en marcha en Francia por Jack Lang, quien fuera ministro de Cultura con François Mitterrand de forma ininterrumpida entre 1981 y 1995. Lang, padre de la llamada “excepcionalidad cultural” francesa, fue uno de los mayores promotores del patrocinio de la cultura por parte del Estado, lo cual originó en el país vecino críticas muy similares, aunque quizás mejor argumentadas, a las que tendrían lugar en este lado de los Pirineos. Probablemente el análisis más penetrante de esta vinculación entre la clase política e intelectual en Francia sea el polémico libro de Marc Fumaroli titulado *El Estado cultural. Ensayo sobre una religión moderna* (2007). En España, con menos sutileza y con un cinismo corrosivo, Rafael Sánchez Ferlosio se convirtió en el primero en advertir el peligro de estas relaciones casi adúlteras. Lo hizo mediante un artículo publicado en 1984 con el significativo título de “La cultura, ese invento del gobierno”:

Los socialistas actúan como si dijeran: "En cuanto oigo la palabra *cultura* extendiendo un cheque en blanco al portador" (...) Nunca nadie recurre a los llamados intelectuales tomándolos en serio, como sólo demostraría el que los reclamase, no para pasear sus meros nombres remuneradamente, sino para pedirles alguna prestación anónima y gratuita (¿y qué Gobierno podría haber soñado una mejor disposición hacia el colaboracionismo como el que este de ahora tenía ante sí en octubre de 1982!). Mas no se quiere, no se necesita su posible utilidad valga lo que valiere -ésta, acaso, hasta estorba-, sino la decorativa nulidad de sus famas y sus firmas. Es como para sospechar si no habrá alguna especie de instinto subliminal que incita a reducir a los intelectuales a la condición de borrachines de cóctel, borrachines honoríficos de consumición pagada, para dar lustre a los actos con el hueco sonido de sus nombres, a fin de que se cumpla enteramente la clarividente profecía del chotis: "En Chicote un agasajo postinero / con la crema de la intelectualidad" (Sánchez Ferlosio, 1984).

El acercamiento de los políticos hacia los intelectuales, unido al progresivo distanciamiento de estos últimos respecto a una actitud comprometida, ha sido criticado duramente por autores que, al modo de Echevarría, consideran que aquellas relaciones constituían “la connivencia risueña y festiva de quienes debían problematizar el orden social” (2005: 23). En un primer momento, mientras el país parecía vivir una luna de miel entre el Gobierno y los ciudadanos, una actitud de confrontación frontal tal vez no se entendiese, pero sí poco tiempo después, cuando en las noticias de los periódicos afloraban casos de corrupción o el uso del terrorismo de Estado en la lucha contra ETA. Leyendo las novelas publicadas en este tiempo, lamentan los más críticos, se diría que nada de esto estaba ocurriendo. Sin embargo, este planteamiento ha sido contestado por otros estudiosos, para los cuales la descalificación generalizada supone aplicar una inferencia malintencionada. “Como si de

veras en ese tiempo todos estuviesen callados, todos untados por el dinero público”, esgrime en sentido opuesto Jordi Gracia, “todos entregados a la vaca lechera de no sé qué rentabilísima claudicación del deber del intelectual” (Gracia, 2013).

Cabría preguntarse, en la misma línea, si en una sociedad democrática la obligación de los escritores debería seguir siendo idéntica a la de los últimos años de la dictadura. Javier Cercas, en un artículo de 1997 titulado “Sobre los inconvenientes de escribir en libertad”, considera que no. Los ciudadanos podían elegir a sus representantes a través de elecciones, el público podía formarse su opinión mediante una prensa libre. La época del llamado intelectual comprometido que abre los ojos del lector había quedado atrás.

[Durante la dictadura] el escritor se vio a menudo impulsado -por convicción, por generosidad, por oportunismo, por tantos otros motivos- a poner su literatura al servicio de una causa política, con resultados escasamente satisfactorios [...] Es evidente que, más o menos a partir de mediados de los ochenta -es decir, más o menos a partir del momento en que mi generación empezó a publicar-, las cosas han cambiado bastante. Para empezar, la presión de la política sobre la literatura se ha relajado hasta el punto de que hoy no es frecuente que un escritor sensato de nuestra edad -o de cualquier otra- ponga sus escritos al servicio de una causa política concreta. Esto no significa, me parece, que haya que negar la dimensión política que toda literatura, lo quiera o no, posee; significa únicamente que nadie está dispuesto a dar a lo que escribe del propósito alicorto del sermón o el panfleto (*Temporada*: 59-67).

Por último, hace falta señalar que todo ello ocurre en un contexto más amplio: en los años ochenta la sociedad en su conjunto comienza a perder interés por la política. Como estudiaremos en nuestro siguiente epígrafe, si en los años setenta predominó el interés por el ensayo político de no ficción, una década más tarde los lectores de forma generalizada preferían una narrativa de entretenimiento sin intenciones de redención social.

Entre las razones para la despolitización pueden encontrarse causas tanto exógenas como endógenas. La sociedad occidental, como no ha dejado de analizar Lipovetsky, se torna más individualista y desideologizada a medida que la sociedad de consumo se expande hacia el fin del siglo XX. En cuanto a los aspectos endógenos, destaca en primer lugar la desafección de la población española hacia una clase política sobre la que se habían depositado demasiadas esperanzas. Se repetía así algo que tiene antecedentes en la historia española (y que podría haber resultado familiar a los pocos supervivientes que aún recordasen los dos primeros años de Gobierno de Azaña al frente de la II República), al poco tiempo de obtener la mayoría absoluta, la acción del gobierno del PSOE puso de manifiesto “una rebaja en sus principios ideológicos²³ en aras del pragmatismo político (Prieto de Paula y Lanza Pizarro, 2007: 16). Como resultado, según los mismos autores:

²³ Al respecto de este giro pragmático ningún otro ejemplo resulta más ilustrativo el caso del propio Javier Solana. Tras escribir un documento titulado “50 razones para decir no a la OTAN” y coordinar la campaña socialista contra el ingreso en la Alianza atlántica, Solana llegaría a convertirse, veinte años más tarde, en el mismísimo Secretario general de la OTAN. Fue durante los años 1995-1999, una presidencia que coincidió con las guerras de los Balcanes y la desmembración de la antigua Yugoslavia.

El asentamiento de la democracia supuso la progresiva despreocupación de los ciudadanos por lo público, acaso como reacción ante el descubrimiento de varios escándalos financieros, que contribuyeron al desprestigio de la clase política (...). La ilusión de unos años atrás dio paso al desarme político y moral de una sociedad irreverente, individualista, hedonista y de ideología ecléctica (2007:18).

Ello no significa en todo caso que el compromiso desapareciera. Si se observa en detalle, en ninguna etapa de la literatura española han faltado ejemplos de novelistas que cuenten historias con una profunda carga crítica, pero, como ya hemos señalado, los nuevos nombres que se alzan con el favor de los lectores prescinden en sus obras de un mensaje contestatario. Lo mismo ocurría en el terreno del ensayo, donde temas como el sexo (con el celeberrimo *Informe Hite de la sexualidad femenina*), las religiones orientales o la *Historia general de las drogas* de Escohotado²⁴, desplazaba de las estanterías a temas de política *dura*, como los principios del anarquismo sindical, las obras de Kropotkin o las propuestas del Eurocomunismo. Más acusado, incluso, resultaría el ejemplo de la música. Por esos años los cantautores, auténticos iconos de la cultura popular del tardofranquismo, perdían casi por completo su protagonismo social. Desde entonces se acuñaría entre algunos sectores una coletilla: ‘contra Franco vivíamos mejor’, que resume con sorna la desubicación de quienes tras años abanderando el antifranquismo habían pasado a sentirse perdidos ante el nuevo escenario. En “Sobre los inconvenientes de escribir en libertad”, Javier Cercas celebra no obstante este cambio:

Sólo puedo alegrarme de que nos hayamos librado también de un último lastre: la obligación de ser, además de escritores, intelectuales (...) Nuestros mayores pudieron esgrimir excusas históricas, políticas y morales -algunas de ellas muy nobles- para no cumplir con su obligación de escritores (...) Nosotros nos hemos quedado sin excusas. Nada más cómodo o más útil que contar con algo o alguien a quien culpar de las propias insuficiencias; nosotros ya no contamos con ello. Por eso sólo podremos culparnos a nosotros mismos por no haber asumido, con el coraje, la humildad y la alegría con que se asume la responsabilidad de las propias pasiones, el único compromiso real de un escritor: el que le obliga a ser fiel a su propia escritura, es decir, a sí mismo (*Temporada*: 66-67).

²⁴ Editado por primera vez en 1983, el ensayo de Escohotado generaría un pequeño fenómeno editorial que tendría su continuación en otros títulos del mismo autor como *El libro de los venenos*, (1990), *Para una fenomenología de las drogas*, (1992) y *Aprendiendo de las drogas* (1995). Al mismo tiempo, sus ventas entre un público mayoritariamente joven evidenciaba el paso hacia una sociedad con un perfil marcadamente más hedonista, más interesada por el cannabis que por el materialismo histórico.

Una generación sin épica.

Cuando en 1987 nuestro autor publica su primer libro, la colección de relatos cortos titulada *El móvil*, todo el proceso que acabamos de describir ya ha tenido lugar. Cercas pertenece pues a la primera generación de escritores que desarrolla su obra en una sociedad democrática, cuyos libros aparecen cuando el dictador lleva más de quince años en su tumba. Se trata de una generación para la que la sombra de la dictadura resulta, como él mismo describe, “un recuerdo de infancia” (*Temporada*: 59). Lorenzo Silva, un escritor muy diferente pero de la misma franja de edad, ha señalado que, frente a generaciones anteriores, la suya carece de un relato heroico. “No hemos tenido ningún episodio épico o glorioso en el que reivindicarnos, aunque fuera falso” (Silva, 2004).

Desde el lado de la investigación académica, un autor que comparte la misma edad es Jordi Gracia. En el prólogo a su ensayo *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Gracia incide en que, para quienes nacieron en los 60, la propensión mítica o legendaria “la tenemos poco desarrollada” (2004: 16). Frente a la imagen idealista y las simpatías revolucionarias que inspiraron a buena parte de los escritores españoles y latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX, el escepticismo y el recelo hacia los discursos utópicos pasaron a ser la moneda corriente entre su generación.

Quizá porque el sueño, o el señuelo de la revolución nos llegó ya muy desactivado o cuando prácticamente todo había acabado. Ni siquiera nos adorna una derrota de bulto o la decencia de haber creído alguna vez en algo grande y verdadero. En una democracia sin barullo utópico, hemos cumplido la ruta de apacibles burgueses reformistas, votantes de izquierda con la conciencia tranquila, solidarios de cuenta corriente y manifestación invariablemente lúcida. No tenemos causas perdidas ni paraísos robados. Somos los primeros demócratas *de toda la vida* en España. No sé si eso imprime carácter o lo quita, pero en todo caso a mí me hace vagamente incrédulo ante las fiebres revolucionarias que nublaron la vista, hace ya muchos años, a escritores que hoy son ejemplares (...) Esa historia no es la nuestra. (Gracia, 2004: 16).

Ese recelo generacional a las grandes causas, esa falta de anhelo por los ideales de cambio es también el espíritu en el que se reconoce como escritor Javier Cercas. Su literatura se define como alérgica a las certezas absolutas. Para decepción de lectores que esperan en algunos de sus libros una condena más categórica del pasado, sus historias siempre abren la puerta a varias interpretaciones, a lecturas múltiples. Su mirada hacia la historia reciente o la sociedad española -si bien no carece de una carga crítica y, en muchos sentidos, comprometida- no plantea posturas radicales o fomenta desvelos revolucionarios. Cercas, quien comparte la mirada de Jordi Gracia, se presenta como escritor en el momento que la idea de revolución lleva más de una década fuera del terreno literario.

Dos observaciones pueden servir para concluir este panorama histórico. La primera obliga a hacer mención a los cambios ocurridos en el escenario internacional. La segunda nos devuelve al presente inmediato por el que atraviesa España, un período tan reciente que cualquier análisis correría el riesgo de quedar pronto desactualizado. La primera tiene como fecha 1989. La segunda, 2008. Ambas son, con sus enormes diferencias, la historia de un hundimiento.

El año 1989 marca la caída del muro de Berlín y el principio del derrumbe de la URSS. Según la descripción de Eric Hobsbawm, “como un gigantesco petrolero averiado dirigiéndose hacia los acantilados, una Unión Soviética sin rumbo avanzaba a la desintegración” (1998: 481). Si ya entonces en Europa el compromiso político de inspiración marxista vivía horas bajas, el fin del que durante años se conoció como “socialismo realmente existente” parecía marcar el fin de las ideologías. Escribe Hobsbawm:

Los comunistas que se habían movido por sus viejas convicciones eran ya una generación del pasado. En 1989, pocas personas de menos de sesenta años podían haber compartido la experiencia que había unido comunismo y patriotismo en muchos países, es decir, la segunda guerra mundial y la resistencia, y muy pocos menores de cincuenta años podían tener siquiera recuerdos vividos de esos tiempos. Para la mayoría, el principio legitimador de estos estados era poco más que retórica oficial o anécdotas de ancianos. (1998: 485)²⁵.

La segunda apreciación nos devuelve a la situación que comienza a vivirse en nuestro a partir de 2008, año en que se desencadena la última crisis económica. En España, la etapa que va desde los años noventa hasta los primeros años del siglo XXI es la de un desarrollo capitalista acelerado. Un crecimiento alimentado por factores como la integración europea, la entrada en la moneda única, la globalización de los mercados y un *boom* de la construcción teóricamente infinito. Así lo describe Antonio Muñoz Molina en *Todo lo que era sólido*:

La bolsa de Madrid había alcanzado el nivel más alto de su historia. Entre 1997 y 2006 el suelo se había revalorizado un 500%. En España había más billetes de 500 euros en circulación que en ningún otro país de Europa. Éramos la octava potencia económica mundial, decía el presidente. También decía que en tres años alcanzaríamos el nivel de renta de Alemania. En tres años tendríamos la mayor red de líneas de alta velocidad del mundo, por encima de Japón y Francia... (2013:29).

Hasta que todo acabó, o hasta el momento en que, por seguir con la metáfora de Muñoz Molina, “todo lo que era sólido se desvanece en el aire”. En ese momento, como la Gerona que describe Ignacio Cañas, el protagonista de *La velocidad de la luz*, resultó que la imagen de “una ciudad posmoderna y de postal” era, también, una imagen falsa. Los problemas de España no habían desaparecido, solamente se habían olvidado durante una “borrachera aparentemente interminable de optimismo y de dinero” (Leyes: 186).

Podríamos añadir una última sorpresa: el regreso, en plena resaca y cuando nadie parecía acordarse de su existencia, de viejos fantasmas aparentemente olvidados. Suele atribuirse a Karl Marx una profecía según la cual si a la historia se le cierra la puerta, termina entrando por la ventana. Con el fallido golpe de estado del 23-F la sociedad española pudo experimentar por vez primera la sensación opuesta. Los guardias civiles que irrumpieron en el hemiciclo y que parecían

²⁵ Antoni Miralles, el hipotético miliciano republicano que habría perdonado la vida de Sánchez Mazas, se describe a sí mismo de un modo que encaja en esta visión de Hobsbawm: “No me queda mucho tiempo, y lo único que quiero es que me dejen vivirlo en paz. Créame: esas historias ya no le interesan a nadie, ni siquiera a los que las vivimos; hubo un tiempo en que sí, pero ya no” (*Soldados*: 177).

salidos del pasado más negro de España acabaron escapando por las ventanas del Congreso de los diputados, en un final de opereta más propio de otro Marx (Groucho). La memoria histórica, no obstante, regresaría décadas después, a comienzos del siglo XXI, reclamada ya no por los vencidos de la Guerra Civil, ni por sus hijos, sino por la generación de sus nietos. En un país en el que miles de represaliados por el franquismo continúan sepultados en fosas comunes, resultaba en cierto modo previsible que los episodios del pasado sobre los que en los años setenta se pasó de puntillas volvieran, en algún momento, al primer plano del debate público.

Pocos años más tarde, tras el colapso económico, el diseño político acordado en la transición empezaría a presentar las primeras grietas, incluyendo entre ellas la fractura de la estructura territorial en España. Pero estas batallas, a diferencia de las que marcaron los años setenta y comienzos de los ochenta, tienen lugar cuando Javier Cercas es ya un escritor plenamente consolidado. De ellas da cuenta en el argumento de sus novelas; y a ellas se refiere en sus artículos de prensa. No en vano, esta relación entre el pasado y el presente constituye una de las claves esenciales de su pensamiento:

No es momento de reproches, ni mucho menos, insisto, de juicios -escribe en *La verdad de Agamenón*- Pero sí, me parece, de afrontar la verdad, la verdad de nuestro pasado, para poder entenderlo y entendernos (...). Este país ya puede permitirse el lujo de mirarse al espejo sin necesidad de avergonzarse de sí mismo, reconociéndose como el intratable pueblo de cabreros que fue y por fortuna ha dejado de ser, pero no de seguir viviendo con una memoria falseada a cuestass. No solo porque el conocimiento del pasado inmediato es un deber moral, ni porque, como dice el tópico, los países que olvidan su historia están condenados a repetirla, sino sobre todo porque el hijo de un pasado imposible es, indefectiblemente, un futuro imposible. (*Agamenón*: 117)

A este esfuerzo por entender el pasado y evitar un futuro imposible volveremos, pues, más adelante, cuando nos zambullamos por completo en las novelas de Javier Cercas y estudiemos en detalle los conflictos históricos que laten bajo sus textos.

4.3. Entre el arte y el comercio: el marco editorial

Trazar el mapa de la novela contemporánea se asemeja a uno de esos pasatiempos infantiles en los que deben unirse los puntos de una figura: el dibujo final sólo cobra forma una vez enlazadas todas las partes. Hemos comenzado nuestro trayecto repasando la biografía y la bibliografía de Javier Cercas. Después nos hemos aproximado a la metamorfosis política de la España reciente. Estudiamos con ello el paso de un sistema dictatorial a una democracia parlamentaria, centrándonos en el efecto que esos cambios sociopolíticos han ejercido sobre el mundo de las letras. Para completar el dibujo nos vemos ahora obligados a pasar el lápiz por otros dos factores determinantes de la creación literaria: las transformaciones del mercado (desde las casas editoriales a las librerías y el protagonismo creciente de la promoción del escritor) y los cambios en el público lector (cuantitativos, refiriéndonos a su número; y cualitativos, para referirnos a sus gustos). Todo ello forma parte, por usar una expresión característicamente cercasiana, del “arduo viaje histórico a que

obliga la reconstrucción de la placenta de la que nace el texto” (*Agamenón*: 116).

Iniciamos así en estas páginas una inmersión en esa misma placenta que rodea al trabajo del novelista: en la larga cadena de mediadores (agentes, editores, reseñistas, libreros) que enlaza la mesa de escritorio del novelista con el escaparate de las librerías. Un escenario, como veremos, complejo. Y en el que veremos converger varios procesos que desembocan en un mismo punto: el que señala hacia lo que Santos Sanz Villanueva denomina la “aguda mercantilización” del paisaje literario (1984: 261). Hoy resulta imposible, sostiene, hablar de literatura sin considerar el comercio.

A grandes trazos, este recorrido puede observarse a escala nacional, pero también responde a una tendencia de dimensión planetaria. En España, el episodio más característico ha sido la concentración de los grupos editoriales. Estas fusiones empresariales responden a un fenómeno mayor, que puede definirse como la globalización de la literatura; esto es, las consecuencias de lo que algunos autores han bautizado como “la internacionalización del espacio literario” (Vila-Sanjuán, 2003: 243). ¿Cómo atañen estas transformaciones a los textos? Para nuestro análisis, recogemos un amplio espectro de consideraciones: desde las que alertan del excesivo mercantilismo y lamentan ver “el libro, prisionero tras el código de barras” (Gullón, 2004: 9), hasta aquellas que en sentido contrario aprecian el vigor y la pluralidad de una oferta renovada, de tal modo que la narrativa de las últimas décadas se aparece ante sus ojos como “una de las mejores de la literatura española de todos los tiempos” (García Galiano, 2004: 17).

Los mercaderes en el templo de la literatura.

“Las novelas han sido siempre mercancías además de obras de arte”, recuerda David Lodge (1998: 307). Germán Gullón coincide en que “la literatura, aunque los editores lo nieguen y se engañen a sí mismos (tanto los grandes como algunos de los pequeños), es un negocio” (2004: 97). En *Pasando Página: autores y editores de la España democrática*, Sergio Vila-Sanjuán ahonda algo más, y señala: “el mundo editorial constituye un espacio de privilegio donde se ponen en contacto la cultura y el comercio” (2003: 460). Como en el mito del carro alado de Platón, los escritores son aurigas cuyo rumbo depende de dos caballos que cabalgan en direcciones distintas: uno se mueve hacia la ambición artística, el otro clava su mirada en el aspecto comercial. Y pese a que existen excepciones, el trote de ambos rara vez avanza acompasado.

“A menudo escuchamos que la novela se ha comercializado, que el arte literario se ha vendido al mejor postor”. Así comienza Germán Gullón su libro *Los mercaderes en el templo de la literatura* (2004: 11). “Aunque paradójicamente”, añade, “el género resulta un enfermo con una salud envidiable”. En *El destino de la literatura*, Michael Pfeiffer entrevista a diez escritores españoles contemporáneos. A todos ellos les aborda con una misma pregunta inicial: ¿cuál es el estado de salud del libro? Pfeiffer, en concreto, alude a una aparente contradicción:

Muchos intelectuales, profesores y críticos parecen preocupados por el destino del libro. George Steiner y otros hablan del fin del libro, de la caída de la Galaxia Gutenberg. Sin embargo el mercado del libro funciona, las editoriales publican cada vez más títulos. (1999: 15).

La crisis de la novela es un tema casi tan antiguo como la novela misma. Opina Cercas que “desde su mismo nacimiento se le han venido extendiendo actas de defunción al género” (*Agamenón*: 216). En nuestro país, al menos lleva especulándose sobre su muerte desde 1925, cuando Ortega y Gasset diagnosticó el deceso por causa de un virus letal: agotamiento de temas²⁶. El debate, por tanto, debería orientarse a examinar si la crisis actual, percibida a menudo en términos apocalípticos, se diferencia sustancialmente de episodios anteriores o se trata de una continuación de las cuestiones de siempre. No deja de ser significativo, por ejemplo, la insistencia en los términos médicos: se cuestiona sobre el estado de salud de la novela, sobre las enfermedades que la afligen; todo ello en un ámbito, el literario, recurrente a los casos de hipocondría.

En lo que respecta a los síntomas, cabe preguntarse si la mercantilización es una dolencia que afecta en exclusiva a la superficie del hecho literario (las ventas, la distribución, las estrategias de mercadotecnia) o más bien constituye una enfermedad degenerativa. De esta manera, el tumor habría infectado los órganos vitales de la novela entendida como arte. Se habría paralizado, en términos de Gullón, la capacidad de los autores para “abordar con talento novelístico aspectos de la complejidad humana” (2004:11).

¿Cuáles son las zonas infectadas? De acuerdo con Gullón, todas. En *Los mercaderes en el templo de la literatura*, este académico plasma en forma de ensayo, y con acopio de una información de primer orden, los aspectos más codiciosos y menos nobles del actual panorama libresco. Asistimos, primero, a la conversión del autor literario en “marca comercial” (57). En el camino encontramos “los premios literarios, una propaganda editorial imprescindible” (76). Los males se extienden a “la industria universitaria” (79), y se apoyan en la “grave connivencia actual de los críticos con los medios de comunicación y de éstos con las editoriales” (102). Todos los elementos de la cadena del libro, desde el primer borrador de la novela hasta la cuenta de resultados de la casa editorial, han sido “atravesados por el comercialismo” (2004: 44).

No nos hallamos ante episodios anecdóticos o ejemplos aislados de singular codicia, sino de un cambio sistémico. “Durante el último tercio del siglo XX y comienzos del XXI”, asegura este autor, “la necesidad de obtener un máximo rendimiento al capital invertido en las editoriales y su secuela, el comercialismo, impusieron una relación irregular entre los agentes del mundo del libro; el interés y el rendimiento económico han adquirido una relevancia hasta ahora desconocida (2004: 21). Su conclusión es pesimista:

²⁶ En concreto escribe Ortega en *Ideas sobre la novela*: “Es un error representarse la novela -y me refiero sobre todo a la novela moderna- como un orbe infinito, del cual pueden extraerse siempre nuevas formas. Mejor fuera imaginarla como una cantera de vientre enorme, pero finito. Existe en la novela un número definido de temas posibles. Los obreros de la obra prima encontraron con facilidad nuevos bloques, nuevas figuras, nuevos temas. Los obreros de hoy encuentran, en cambio, con que sólo quedan pequeñas y profundas venas de piedra” (1964: 162).

Hemos perdido la batalla ganada por Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán, entre otros, allá por el último tercio del XIX, cuando lograron que la literatura fuera también un documento digno que abordaba temas importantes, que afectaban al destino de sus conciudadanos (2004: 34).

Así lo expresa Echevarría tanto en el prólogo a su recopilación de reseñas, *Trayecto*, como en un extenso artículo sobre las lecturas que han marcado su biografía, *Narrativa sin crítica*. Ambos textos recalcan la idea de que la creciente mercantilización del mundo del libro entraña graves sacrificios:

El fenómeno constituye la constatación flagrante de cómo el mercado terminó por llenar el vacío creado por el corte con la tradición. Pero la narrativa española no sólo está desarticulada en relación con su propio devenir: lo está también en relación con la sociedad a la que va dirigida. (...). Con lo cual no me estoy refiriendo a que incida más o menos en lo que se entiende por temáticas sociales, sino a su incapacidad para incidir en la vida pública, de interpelar a la colectividad en cuanto a tal (2005: 32)

Conforme a este análisis, a partir de los años ochenta, la novela española, “está determinada por la creciente sumisión de todos los elementos en juego (escritores, editores, lectores, medios de comunicación) a las reglas y a los mecanismos del mercado” (Echevarría, 2003: 94). La consecuencia más visible de ello viene a ser la de “un manso reentrañamiento de la narrativa española en unas coordenadas radicalmente distintas, en las que toda voluntad de riesgo, de experimentación, de interpelación, ha sido doblegada” (Echevarría, 2003).

Los orígenes del Leviatán.

El mercado editorial sería visto de este modo como una bestia todopoderosa, semejante al Leviatán bíblico del libro de Job: “No hay sobre la tierra quien se le parezca / Animal hecho exento de temor / Menosprecia toda cosa alta / es rey sobre todos los soberbios” (Job, 41: 33-34). Como Andrómeda, hija de los reyes Cefeo y Casiopea, la literatura vive hoy encadenada a las demandas mercantiles, y no se atisba a ningún Perseo que llegue a lomos de un caballo alado para salvarla del monstruo. Ahora bien, ¿es cierta esta imagen? Y si lo fuese, ¿cómo se ha llegado a este punto? De ello se deriva una cuestión más decisiva: ¿qué consecuencias prácticas supondría para la novela un mercado editorial orientado a la búsqueda del mayor rendimiento económico en el menor tiempo posible?

La Feria del libro de Fráncfort es uno de los lugares del planeta donde se intenta dar respuesta a algunas de estas preguntas. Considerado el mayor evento mundial del sector, cada año reúne a editores, agentes literarios y a muchos de los escritores más conocidos del globo. Sobre la importancia de la Feria de Fráncfort para el mundo del libro suele explicarse la siguiente anécdota, un ejemplo ilustrativo del modo en que incluso en las esferas más elevadas los ideales sublimes se dan la mano con intereses más prosaicos: es habitual que la concesión del premio Nobel de literatura coincida con su tercera jornada, lo cual agiliza notablemente los trámites para la

compra/venta de derechos de edición.

Al poner en contacto a todos los actores de la industria del libro, la feria no sólo permite a sus asistentes el cuestionable privilegio de conocer el futuro best-seller con varios meses de antelación, sino que también constituye una espléndida atalaya para conocer las tendencias futuras del mercado. En 1998, por ejemplo, y con motivo de su 50 aniversario, se apuntaron las líneas generales que definirían los años siguientes (Vila-Sanjuán, 2003: 369):

- Proceso de concentración editorial y una mayor exigencia de rentabilidad a corto plazo.
- Tendencia a la sobreproducción de libros y una menor vida en las librerías.
- Importancia creciente de los derechos secundarios (como los derechos televisivos y de cine o el *merchandasing*).
- Auge de las librerías on-line e irrupción del libro electrónico.
- Importancia creciente del agente literario.

Más libros, menos librerías.

La valoración que merecen tales transformaciones difícilmente puede ser objetiva. Como en *Historia de dos ciudades*, las últimas décadas han sido tanto el mejor como el peor de los tiempos, la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. El dictamen cambiará radicalmente según la perspectiva que empleemos. Para el dueño de una pequeña librería, el horizonte resultará nefasto; para el gerente de una gran editorial, inmejorable. ¿Y para los lectores o para los escritores? Si son de novela negra o de narrativa histórica, desde el último cuarto del siglo XX no han dejado de recibir buenas noticias. Si por el contrario se decantan por la novela que desafía los límites del lenguaje y explora nuevos territorios, seguramente estimen que ha habido épocas mejores.

Detengámonos en lo que concierne a las librerías. En las últimas décadas cualquier aficionado a los libros habrá sido testigo, sin salir de su ciudad, de un cambio difícilmente reversible: la progresiva sustitución de la librería tradicional por la gran superficie. En la actualidad, “300 puntos de venta copan el 85% de la distribución” (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 28). La Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros (CEGAL) confirmaba en 2002 que, de entre las más de 3.850 librerías existentes en España solamente las grandes (176) vendían cerca de la mitad de los libros que compran los españoles cada año (*El Cultural*, 2002).

“Corren malos tiempos para las pequeñas librerías; muchas desaparecerán”, escribía Cercas

en el año 2000. En concreto se refería al 22 aniversario de la “Llibrería 22” que solía frecuentar de adolescente en Gerona (*Agamenón*: 171). “Quizá no haya nada que lamentar. Somos robots elegíacos: vivimos hacia delante, aunque mirando siempre hacia atrás, con una inflexible vocación de estatuas de sal”. Cercas matizaba que lo más importante es que continúen existiendo buenos libreros –“que quien me atienda en ellas sepa quién es Juan Carlos Onetti y no crea que Ortega y Gasset es el nombre artístico de una pareja de humoristas” (175)- y que no desaparezcan las librerías “de fondo, lo que hoy día viene a ser, más o menos, una librería en que los libros no desaparecen al cabo de tres meses de su publicación” (*Agamenón*: 176).

En su artículo también aparecen otros aspectos que tal vez sí se pierdan para siempre. En muchas ocasiones las librerías no son exclusivamente, pese a su nombre, una tienda de libros. Jorge Carrión afirma en su ensayo *Librerías*: “Los salones, los gabinetes de lectura, los ateneos, los cafés o las librerías comparten la naturaleza de hogares postizos y de núcleos políticos de tráfico de información” (2013: 75). Por eso, escribe Cercas, una librería “es mucho más que una librería” (*Agamenón*: 169). Es también un espacio cultural. Es un lugar que contribuye a dinamizar el tejido intelectual y artístico, incluso político, del entorno que las rodea. Su artículo sobre la “Llibrería 22” es un homenaje a esos núcleos del pensamiento que resisten. Cercas recuerda cómo, entre otras cosas, los gestores de este espacio han impulsado la vida cultural de Gerona, organizado incluso un premio de narrativa para jóvenes autores o facilitando un lugar de encuentro para escritores consagrados. “En estos veintidós años ha pasado mucha gente por la 22, pero Terribas [el propietario] se acuerda siempre de Jaime Gil [de Biedma], que en cierto momento fue un visitante asiduo” (*Agamenón*: 170).

Hay menos librerías, pero paradójicamente muchos, sin duda muchísimos más libros. De hecho, la oferta editorial ha alcanzado un inmenso volumen, hasta multiplicar por tres su tamaño. Así, si en 1976 se editaban en España una media de 20.000 libros anuales, para el año 2000 esa cifra alcanzaba 61.426 títulos. Se edita más, pero la tirada media es menor (se ha pasado de tiradas de ocho mil ejemplares a una media de cuatro mil) y el libro pasa menos tiempo expuesto en las librerías. A este fenómeno se refiere en el mismo libro Javier Cercas con un resignado sarcasmo: “los antiguos escribían para la eternidad; nosotros, para el mes que viene” (*Agamenón*: 176).

Editores: del negocio de familia al mercado global.

¿Cómo ha evolucionado el mercado para los editores? Tal vez el modo más eficaz de apreciar los cambios sea la comparación directa entre el momento actual y el pasado reciente. Dice la famosa cita de L.P. Hartley “the past is a foreign country: they do things differently there” (2015: 6). Todavía en una fecha relativamente próxima, como 1984, era posible que la editora Tusquets, Beatriz de Moura, se acercase en persona a la casa de Milan Kundera en París para proponerle la publicación en España de *La insostenible levedad del ser*. El libro llevaba por entonces varios meses en las librerías de Francia y, según describe Sergio Vila-Sanjuán (2003: 109), en el momento que empezaba a traducirse al español había vendido ya más de 200.000 ejemplares en el país

vecino. Las historias de este tipo parecen hoy pertenecientes a una época remota. No solo es moneda común que el libro de un autor conocido se publique simultáneamente en los países occidentales, sino que también es frecuente que los autores (o mejor dicho, sus agentes) vendan por adelantado los derechos de obras *todavía* no escritas.

En términos cuantitativos, el mapa de la edición de 2014 parece irreconocible en comparación con el de décadas pasadas. “Frente a las 2.502 editoriales inscritas en 1972, en 1985 constaban 1.277; y 623 en 1999” (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 33). Quedan menos, pero más grandes. Así lo resume Vila-Sanjuán: “se ha pasado de grupos familiares con una distribución muy rudimentaria, a grupos multinacionales y a un sistema de grandes empresas que facturan ventas millonarias” (2003: 140). La naturaleza de este cambio puede apreciarse con nitidez atendiendo al nombre de las casas editoriales. Hasta fechas no muy lejanas las empresas de este ramo respondían a un apellido familiar (Tusquets o Barral en España, Mondadori en Italia). En apenas unas décadas, se ha pasado del negocio de familia (aun cuando hablásemos de familias pertenecientes a lo que solía llamarse alta burguesía) al gran tablero de la edición mundial. De este modo, desde finales del siglo XX el terreno de la edición ha quedado en manos de gigantes empresariales cuyo solo nombre ya abruma, pues sugieren una apabullante órbita de ramificaciones. En 2014, por ejemplo, se conocía la adquisición de Alfaguara y una porción de Santillana por parte del que ya es con diferencia el mayor conglomerado de la edición mundial: Penguin Random House Mondadori Grupo Editorial. La editorial Planeta, fundada en 1949 y aun en manos de la familia Lara, no ha variado su nombre, pero aglutina en su seno más de 50 editoriales.

Sergio Vila-Sanjuán denomina este fenómeno “la internacionalización del espacio literario” (2003: 243). Otros autores prefieren hablar de globalización. Los gigantes editoriales se dirigen ahora a un único mercado: el mundo. La existencia de fronteras nacionales en la literatura puede considerarse materia de debate, pero en la actualidad se observa que los productos que llegan a las librerías son presentados al margen de la realidad nacional, mediante estrategias de lanzamiento mundiales que imitan el lanzamiento de las superproducciones del cine. Al igual que las películas se estrenan al mismo tiempo en salas de todo el planeta, determinados libros llegan a los mostradores acompañados de una ingente campaña publicitaria que los presenta como acontecimientos, como grandes éxitos incluso antes de haberse puesto a la venta. Como consecuencia, según apuntaba recientemente un artículo de Manuel Rodríguez Rivero:

El nuevo rostro del poder editorial (...) imponía una especie de darwinismo libresco en el que los más débiles en términos de ventas debían dejar paso rápidamente en las mesas de novedades a los más fuertes: los *bestsellers* (Rodríguez Rivero, 2014).

Los novelistas y el mercado: Kafka en el retiro.

Aún no nos hemos acercado a la cuestión más crucial: ¿cómo han afectado estos cambios a los propios novelistas? ¿Cómo viven los escritores las presiones de la industria?

Antes de entrar de lleno en estas transformaciones, proponemos detenemos en una alegoría. Se trata de un relato de Franz Kafka, donde se describe con una acentuada angustia los problemas a los que puede enfrentarse un escritor contemporáneo. En *Un artista del hambre*, relato publicado en 1922, Kafka narra la historia de un espectáculo de circo consistente en ver encerrado en una jaula a un ayunador profesional. El cuento comienza con estas palabras: “En los últimos decenios, el interés por los ayunadores ha disminuido muchísimo. Antes era un buen negocio organizar grandes exhibiciones de este género como espectáculo independiente, cosa que hoy, en cambio, es imposible del todo” (Kafka, 2003: 240). Al igual que ocurre en otras narraciones de Kafka, el protagonista es un ser marginado, un individuo expulsado de la sociedad y condenado desde las primeras líneas a una suerte terrible. A pesar de su negativa a probar alimento alguno, nadie reconoce el mérito del ayunador. Los días pasan. Los guardas se burlan del artista. El público no se acerca a su jaula. Los pocos que lo ven, vuelven la cabeza asqueados. Finalmente, muere de inanición. La noticia de su muerte no es recibida con lástima, sino casi con alegría, pues al fin el empresario del circo podrá poner en marcha un espectáculo más acorde con los deseos del público: “-¡Limpíen aquí!- ordenó el inspector, y enterraron al ayunador junto con la paja. Mas en la jaula pusieron una pantera joven” (Kafka, 2003: 250).

Quintaesencia del relato kafkiano, es posible leer *Un artista del hambre* como una historia alegórica. No es difícil ver sus personajes como símbolos, pero es menos sencillo intuir lo que el escritor checo trataba de representar. Suele ser habitual, en todo caso, asociar al artista del hambre con el propio Kafka, ejemplo paradigmático de escritor incomprendido. También es posible ver a la pantera como su antítesis: un animal irracional pero vigoroso, que atrae a un público que busca emociones intensas y no demasiado intelectuales.

Si nos permite esa interpretación, y en cierto modo así lo ha hecho Cercas, en España existen dos lugares donde abundan los artistas del hambre y escritores-panteras: el día de Sant Jordi en Barcelona y la Feria del libro de Madrid. Sobre ambos sitios, y en un tono menos simbólico que el de Kafka, el escritor extremeño escribía en el año 2000 un artículo titulado “Compasión para los escritores”. En clave autoparódica y publicado antes del éxito de *Soldados de Salamina*, este texto describe precisamente la suerte poco envidiable de los escritores que viven fuera de foco, eclipsados por los grandes autores. Vemos aquí a un autoficticio Cercas rumiando las anécdotas propias de un autor poco conocido, que acude primero a la feria del libro de Madrid y después a Sant Jordi en Barcelona. En ambas ocasiones ve colas interminables para firmar autógrafos ante las casetas en que se apostan los novelistas más famosos. Por supuesto, nunca nadie se acerca a la suya:

Goethe dijo que hay que tener mucho cuidado con lo que se quiere ser de mayor, porque puede acabar consiguiéndose. Como todos los jóvenes, yo vine a llevarme la vida por delante, así que quise ser escritor, un chollo que, a juzgar por ciertas biografías de Hemingway, consistía

básicamente en correrse juergas salvajes, andar por ahí asediado de mujeres despampanantes y sentarse a parir obras maestras de las que de inmediato se venderían cientos de miles de ejemplares en todo el mundo. Ya soy mayor, aunque no Goethe ni Hemingway, pero sí escritor (es un decir) y la verdad desagradable asoma: de chollo, nada (...) Una feria del libro es una de las torturas más despiadadas a que se puede someter un escritor; la más despiadada es el día de Sant Jordi. (*Agamenón*: 178).

Mediante un registro cómico, el artículo de Cercas encierra varias claves sobre la distancia creciente entre un grupo de escritores (los que han obtenido la fama) y el resto (condenados a la invisibilidad). Ilustra, igualmente, algunos de los aspectos más banales de los circuitos: los autógrafos, las colas, las ferias, la necesidad de promoción permanente, en definitiva: la conversión de la figura del escritor en hombre (o mujer) anuncio. Existen *rankings* de los libros más vendidos en las ferias. En un contexto de disolución de jerarquías estéticas (Bauman, 2013), el éxito de ventas pasa a erigirse como valor central. Puede ser una anécdota, pero en cualquier caso resulta significativa de cómo la realidad supera las situaciones más kafkianas: se ha llegado al extremo de medir con cinta las colas de la feria del libro de Madrid (Vila-Sanjuán, 2003: 260).

En cierto modo, el debate de ideas ha sido sustituido por las reglas de la mercadotecnia. “Promocionar un libro se ha convertido en interpretar un vodevil” reconoce Cercas (*Agamenón*: 174). Para Gullón, “el autor literario es, pues, un producto” (2004: 69). El escritor es una marca, sostiene. Y como ocurre con las marcas comerciales (Gucci, Nike, Apple, Coca-Cola), el producto en sí (en este caso, la novela) ocupa un lugar secundario ante a una serie “valores intangibles” (la imagen, la identidad, el estatus asociado, la reputación).

Este principio opera desde hace décadas en la publicidad. En *No Logo: el poder de las marcas*, la ensayista canadiense Naomi Klein describía el funcionamiento de este mecanismo: “Tiene su origen en una idea única, y al parecer inofensiva: que los teóricos de la gestión de empresas elucubrarón a mediados de la década de 1980: que las empresas de éxito deben producir ante todo marcas y no productos” (2011: 12). Andrea Semprini concreta aún más en *El marketing de la marca: una aproximación semiótica*: “Los aspectos materiales del producto, su tamaño, peso, color, características de funcionamiento e incluso sus funciones, han ido perdiendo relevancia frente a los valores implícitos, subjetivos e inmateriales” (1995: 23). El ejemplo por antonomasia es Coca-Cola, la chispa de la vida, cuyos anuncios no promocionan el sabor de un refresco, sino todo un catálogo de conceptos abstractos: juventud, libertad, alegría, vitalismo. En la segunda mitad del siglo XX, las marcas se divorciaron de la realidad tangible para elevarse al terreno de las ideas platónicas. Y en determinado momento el mundo del libro ha seguido el mismo cambio. De acuerdo a un idéntico esquema de pensamiento, el mercado editorial prefiere incidir hoy en los valores intangibles, que suministran al lector una nebulosa pero eficaz sensación de pertenencia, antes que en el valor literario. Para lograr este efecto la sobreexposición del escritor es esencial, pues la identificación se produce con respecto a ellos antes que en relación a sus creaciones.

No resulta extraño que, atendiendo a esta tendencia, un nutrido grupo de críticos y estudiosos tienda a elaborar un dictamen pesimista sobre el estado actual de nuestras letras. Pero nuestro juicio sobre el panorama editorial resultaría incompleto si no se observasen otros aspectos

que decantan el juicio en una dirección contraria. El planteamiento deliberadamente reduccionista no ofrece todas las claves de un paisaje literario que, a falta de adjetivos concluyentes, habría que calificar de poliédrico. La narrativa española, en efecto, se ha ‘mercantilizado’. Esto significa, desde un punto de vista más indulgente, que al menos ha surgido en España un mercado: es decir, un público lector que compra libros. Con ello, el cambio más positivo, para muchos escritores, seguramente haya sido la posibilidad de alcanzar un volumen potencial de ventas difícilmente imaginable entre las generaciones previas. La denostada “profesionalización” camina acompañada de una mejora sustancial en las circunstancias en las que puede ejercerse hoy la escritura.

“Escribir en Madrid es llorar”, escribía Mariano José de Larra en el periódico *El español* el 25 de diciembre de 1836, “es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta” (2009a: 1106)²⁷. Cien años más tarde Luis Cernuda replicaba: “Escribir en España no es llorar, es morir/ porque muere la inspiración envuelta en humo” (1999: 168). Entre uno y otro, en 1870 Pérez Galdós pintaba en sus “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” un destino tristísimo para quienes emprendían la carrera literaria. Escribir, para los coetáneos de Galdós, también suponía con frecuencia una visita adelantada de la Parca:

Domina en nuestros pobres literatos un pesimismo horrible. Hablarles de escribir obras serias y concienzudas de puro interés literario, es hablarles del otro mundo. (...) Y el infeliz que se empeña en ser literato a secas, viviendo de su pluma, bien podría ser canonizado como uno de los más dignos mártires que han probado las amarguras de la vida en este valle de lágrimas. (1972: 115-132).

Si hacemos la comparación con otras naciones europeas, en España no han faltado históricamente escollos que han creado un terreno hostil para la libre circulación de ideas y la floración de autores dedicados en exclusiva al oficio de las letras. Como escribe el hispanista holandés Sebastiaan Faber:

Progressive Spanish writers and intellectuals have consistently felt out of place in Spain, intensely frustrated with a nation whose traditional power structures for centuries resisted the advent of modernity. A powerful and conservative clergy, an absolutist monarchy and several military dictatorships managed time and again to thwart intellectuals’ desperate attempts at modernization - until finally, in the late 1970s, Spain became a modern democracy. And yet, despite the frustration and repression (or perhaps thanks to it), Spanish intellectuals managed to produce texts, images and, later, films of astounding quality and innovation. (Faber, 2007)

Basta con recordar los lamentos de Larra, Cernuda o Galdós para mostrarse de acuerdo con Faber. Tras varias centurias en los que los escritores españoles germinaban a contracorriente en un país caracterizado por el retraso económico y un entorno intelectual donde se combinaban el catolicismo más reaccionario con una clase gobernante alérgica a la modernidad, por vez primera a finales del siglo XX ese maleficio secular parecía haberse roto. Los novelistas no solamente pueden

²⁷ A menos que se señale de otro modo, todas las referencias a la obra Mariano José de Larra remiten a la edición de su *Obras completas*, coordinada por Joan Estruch Tobella, Cátedra-Biblioteca Áurea, 2009

desempeñar su labor sin miedo a una visita nocturna del tribunal de la Inquisición, la Guardia Civil o la Brigada Político Social; además gozan en algunos casos de un buen número de lectores, de espacio en los medios de comunicación, de prestigio público. Como escriben Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro: “La buena acogida editorial, impensable durante la crisis de los setenta, hizo que los novelistas de cualquier edad pasaran de ser personajes con vitola social de heterodoxos a tener un rostro reconocible entre los lectores y disfrutar de cierta relevancia social, concretada en su participación en tertulias radiofónicas, columnismo periodístico, fiestas y eventos culturales” (2007: 213). De ahí que algunos estudiosos rechazen los diagnósticos sistemáticamente pesimistas. Para Ángel Loureiro, “las profecías o temores acerca de la muerte de la novela afectan solamente a la novela vanguardista, vista como arte elevado o elitista [...] Quienes hablen de crisis de la novela solo pueden ser portavoces de una visión elitista y ratificada de la novela” (Loureiro, 1999).

Tal vez cueste encontrar nombres que destaquen por encima de todos los demás, pero en contrapartida, nos dice Fernando Valls, “existe, como nunca antes, un público lector de literatura española” (2003: 12), lo cual ha permitido la consolidación de una serie de escritores que han podido dedicar su carrera exclusivamente al oficio de las letras. Valls, por tanto, valora el presente inmediato como una etapa fértil para la imaginación novelística, y concluye su prólogo a *La realidad inventada* con un aliento entusiasta: “Creo que no es pecar de optimista si afirmo que nunca, en la historia literaria española contemporánea, se había producido un tan alto nivel medio de calidad” (2003: 12).

Hacia mediados de los años ochenta, el encuentro de los novelistas con el gran público sorprendió, en primer lugar, a los propios autores. Juan José Millás, quien en 1975 se estrenó en la novela con *Cerberos son las sombras*, reconocía en una entrevista: “hemos pasado muy rápidamente de la novela artesanal a tiradas sorprendentes que no podíamos soñar” (Vila-Sanjuán, 2003: 222). Respecto a este mismo asunto, *Pasando Página* ofrece una significativa muestra de datos.

En los años sesenta, en España, si un libro llegaba a vender 50.000 ejemplares, como ocurría con algunos de Miguel Delibes, se consideraba un éxito importante. El premio Planeta, epítome en España del modelo de libro comercial, rondaba habitualmente unas ventas de 150.000 ejemplares²⁸. El gran best-seller español en la época franquista, la trilogía de la Guerra Civil de José María Gironella, formada por las novelas *Los cipreses creen en Dios*, *Un millón de muertos* y *Ha estallado la paz*, había alcanzado en su conjunto ventas millonarias, pero a lo largo de un periodo mucho más prolongado, y su resonancia internacional había sido menor (2003: 20).

Compárense ahora estas cantidades con las cifras que mueve, por ejemplo, cualquier nueva obra de Arturo Pérez-Reverte, cuyo libro *La reina del sur* se lanzó en 2002 en las librerías con una primera

²⁸ Con respecto a las argucias, intrigas y maquinaciones que acompañan la historia de este galardón existe una abundante bibliografía. La desconfianza se explica por la propia naturaleza del concurso: debido a su altísima cuantía económica, la única forma de que la concesión del Planeta no suponga una sangría de dinero consiste en premiar cada año a algún autor sobradamente conocido, lo cual da lugar a justificadísimas sospechas sobre los mecanismos de un premio para el que, en teoría, todos los participantes que envían su obra deberían contar con las mismas oportunidades.

edición de 275.000 ejemplares. Javier Cercas, el autor que nos ocupa, ha logrado el beneplácito de la crítica más exigente y unas cifras que superan el medio millón de libros vendidos, sin incluir a sus lectores en el extranjero. Javier Marías, ejemplo de escritor entregado a un tipo de novela intimista, reflexiva y situada en las antípodas de los códigos del *best-seller*, también ha escalado hasta las listas de libros más vendidos en España.

Un ejemplo notorio de estos cambios se halla en el propio premio Planeta, todo un símbolo de la progresiva comercialización del ecosistema literario español. Surgido en 1952 a imitación del premio Nadal, un seguimiento a la dotación económica de este galardón ofrece algunas claves llamativas sobre los cambios del mercado. En 1988 aumentó su importe de cinco a veinte millones de pesetas. En 1991 pasó a 25 millones de pesetas. En 1992 volvió a subir: 50 millones. Hoy día, el premio Planeta posee una dotación de 601.000 euros (el segundo mejor remunerado de todo el mundo tras el premio Nobel de literatura). Al menos, para un reducido número de autores exitosos, escribir en España ya no es llorar, como lamentaba Larra.

No obstante, al diagnóstico optimista puede impugnarse con argumentos de peso. Hasta no hace mucho, una visión dominante del pasado reciente de España tendía a culminar con un final feliz. Después de las sombras (la dictadura) llegaba la luz (la democracia). En lo esencial, es un relato cierto, pero plantear la historia en términos tan simples no es siempre recomendable. Como ha escrito la historiadora Margaret MacMillan:

El peligro es que ese objetivo, que puede ser admirable, acaba por distorsionar la historia, ya sea convirtiéndola en un relato simplista en el cuál sólo hay personajes en blanco y negro, o bien representándola como si todo tendiese hacia una sola dirección, ya sea el progreso humano o el triunfo de un grupo en particular. La historia explicada de ese modo aplana la complejidad de la experiencia humana y no deja espacio para las distintas interpretaciones del pasado (2010: 129).

En este caso el relato se ha aplicado principalmente a la evolución política de España, pero también se ha hecho extensivo a otros ámbitos, como el literario. Resulta tentador, en cierto modo, establecer un paralelismo histórico: considerar que la llegada de un régimen democrático a finales del siglo XX permitió a España conjurar sus fantasmas seculares y al mismo tiempo sentar las bases de un espacio de libertad propicio para la libertad creativa. “España ha confirmado su salida de un túnel de anacronismo y, a trancas y barrancas, sus problemas y los de sus vecinos europeos son en esencia los mismos”, escribe Jordi Gracia en *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento* (2001: 14). De este modo, tras mil y un percances, como Ulises en su regreso a Ítaca, España y su literatura habrían por fin arribado a un buen puerto, a una tierra prometida llamada Europa. En ese camino abundarían las buenas noticias, pues el devenir de las letras españolas habría contado con la ayuda de una brújula cuya aguja imantada no ha dejado de apuntar a la modernidad, la madurez democrática y la europeización de la cultura. Así lo ve Gracia: “La novela de los últimos treinta años ha mostrado, voluntaria e involuntariamente, la maduración democrática de una sociedad moderna” (2001: 208).

La Historia, sin embargo, al modo del adivino Tiresias, alerta contra la tentación de mostrarse demasiado confiado. Es difícil resistir la tentación hegeliana de ver un motor de progreso

detrás de los acontecimientos históricos y culturales, pero lo cierto es que la espiral ascendente bien puede cambiar de sentido. Contra la presunción de que el destino seguiría avanzando indefinidamente en una dirección favorable, los acontecimientos del último lustro en España son ejemplo de que no cabe dar nada por sentado. En el caso concreto de la literatura, ninguno de los sectores del mundo del libro ha dejado de sufrir serios reveses en los últimos cinco años: en 2013 la edición de libros se desplomó un 16,5% (Riaño, 2014), el cierre de librerías y distribuidoras se ha acelerado, y los adelantos a escritores no han dejado de disminuir sensiblemente.

Asistimos a un fenómeno más grave, cuyas consecuencias podrían notarse a largo plazo: pocas editoriales publican hoy a escritores noveles. Lo confirma un informe de tendencias editoriales de 2014: “Radiografía de la literatura en español: vieja y sin futuro”. Más allá del dramatismo del titular, el artículo señala que la mayoría de novelistas que publican en España sobrepasan hoy los 55 años. “La baja natalidad creativa que luce en las editoriales cuestiona el futuro” (Riaño, 2014). Se anota aquí un dato llamativo: los mismos autores que protagonizaron el despegue editorial de la narrativa española a mediados de los ochenta siguen siendo, casi tres décadas más tarde, los nombres hegemónicos. Y no se vislumbra una renovación. Pese al bombo de algunas operaciones de *marketing* editorial, ninguna nueva generación de escritores ha conseguido, pues, ocupar un lugar semejante al que ostentan nombres como Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza o Javier Marías. Tal vez el caso de Javier Cercas sea una excepción, uno de los pocos autores que llegados años más tarde han logrado hacerse un hueco en el selecto Olimpo de los narradores españoles que pueden vivir de lo que escriben. Cercas, por fortuna, no es un artista del hambre. Pero no cabe descartar que, para quienes comienzan hoy su andadura literaria, el oficio las letras vuelva a ser, como ironizaba Galdós, una forma de martirio en vida.

Si el mercado editorial está en pocas manos y depende de conglomerados globales, si por encima de cualquier valor prima el rendimiento económico, si los libros que no venden desaparecen de las estanterías a las pocas semanas, y si además los mismos escritores están obligados a publicar cada cierto tiempo para no caer en el olvido de una industria sedienta de novedades... ¿cómo no habría de afectar todo ello a la novela?

Algunas de las consecuencias para los textos han sido ya comentadas en las páginas anteriores. De nuevo, Ignacio Echevarría ofrece uno de los diagnósticos menos esperanzadores:

Ha sido ese mercado, ya consolidado, el que ha dictado sus leyes a la producción literaria y editorial, de la que, entretanto, han venido desapareciendo progresivamente, y arrinconándose cada vez más, los elementos de riesgo, los signos de radicalidad, todo cuanto supone contravenir la comodidad, la expectativa y el gusto cada vez más domesticado del público. (2005: 94).

La misma idea, con un énfasis si cabe más beligerante, es subrayada por Juan Goytisolo:

Un paseo por cualquier Feria del Libro —y pienso sobre todo en la del Retiro de Madrid— nos procura un espectáculo aleccionador: interminables colas de supuestos lectores —y digo supuestos porque en su mayoría compran y no leen lo que adquieren— ante el actor/actriz o

presentador/presentadora de televisión, en otras palabras ante el icono mediático que ha perpetrado directamente o se ha limitado a firmar un engendro novelesco cuyo destino será el de las pizzas y hamburguesas mascadas, digeridas y evacuadas en sucio monumento, que se venden en las cadenas de comida rápida. Nos encontramos aquí con una nueva formulación de la dicotomía entre arribismo y vocación, texto literario y producto editorial. Entre autor que escribe a fin de ser leído y, sobre todo, releído, y el que lo hace a sabiendas para venderse. (Goytisolo, 2003).

En su artículo “Literatura y producto editorial”, Goytisolo contrapone la novela escrita para complacer al público con la verdadera novela. A su juicio, esta última se halla en peligro, sepultada bajo un alud de entretenimiento ligero. “Los productos de la industria cultural corren el riesgo de arrinconar a los textos verdaderamente literarios”, afirma (Goytisolo, 2003). ¿Ocurre realmente así? Una mirada rápida a las listas de novedades y al *ranking* de ventas nos llevaría a dar la razón a Goytisolo y Echevarría. Saltan en primer lugar a nuestros ojos las sagas vampíricas, las conspiraciones vaticanas, los misterios de la sábana santa o el sadomasoquismo *light*, por no mencionar los títulos (de autoría incierta en ocasiones) firmados por estrellas televisivas y reinas de programas del corazón²⁹. Sin embargo, pese a todo, una mirada más prolongada, más atenta a los detalles, nos obligaría en cambio a manifestar opiniones menos tajantes. Las ventas y la calidad no son, nunca lo han sido, elementos antagónicos. Escribe Sergio Vila-Sanjuán: “hasta los años 80, en el mundo idílico de los conceptos y la crítica literaria establecida, las cosas habían estado supuestamente muy claras: calidad por un lado, comercialidad por otro. A la izquierda estaba Jorge Luis Borges, a la derecha Harold Robbins. En la teoría las cosas estaban así. En la práctica nunca lo habían estado” (2003: 109).

¿Ejemplos? En España, Camilo José Cela, un autor no solo muy respetado y laureado con el Nobel, sino también enormemente popular y de gran éxito comercial. En los años setenta, Juan Marsé alcanzó una fama notable escribiendo novelas netamente literarias. Y autores extranjeros considerados ‘difíciles’ como Marguerite Yourcenar, Milan Kundera o Sándor Márai han llegado a permanecer meses en la lista de los más vendidos con obras como *Memorias de Adriano*, *La insoportable levedad del ser* o *El último encuentro*. A su vez, autores latinoamericanos como Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, han superado con frecuencia a los *best seller* del momento sin que ello supusiera renunciar a la exigencia literaria.

Javier Cercas tiene en su trayectoria la experiencia de haber pasado de novelista minoritario a escritor de masas. En el tránsito entre una cifra y otra de lectores, su propuesta literaria no ha variado en sus líneas esenciales. Su opinión al respecto es, por tanto, más mesurada:

El éxito no guarda la menor relación con la calidad de una obra; el fracaso, por desgracia, tampoco. Quiero decir que la relación entre la cantidad de lectores y la calidad de una obra sólo puede resumirse así: hay libros malos que se leen mucho y libros malos que se leen poco, igual que hay libros buenos que se leen poco y libros buenos que se leen mucho. O sea que hay de todo, y quien le urja claridad con que proveerse de buena conciencia que la busque en otro sitio. (*Agamenón*: 82)

²⁹ En el año 2000 fue particularmente sonado el caso de la novela *Sabor a hiel*, firmado por la presentadora del corazón Ana Rosa Quintana. Planeta, la editorial, retiró de circulación el libro al demostrarse que contenía párrafos completos de obras de Ángeles Mastretta y Danielle Steel.

Historias adaptadas a la oferta y la demanda.

Ahora bien, lo anterior no es impedimento para que la presión por los beneficios impregne buena parte de la narrativa que se publica en la actualidad. Nada invita a pensar que la literatura, como sector de negocio, escape a las leyes que marca la lógica del mercado: sus productos se adaptan al criterio dominante para satisfacer la demanda. “No es la benevolencia del carnicero, del cervecero o del panadero la que nos procura el alimento, sino la consideración de su propio interés”, escribía el padre de la teoría del libre comercio, Adam Smith, en *La riqueza de las naciones* (1987: 28). Del mismo modo, y como veremos con más detalle en las páginas siguientes, los gustos del público empujan a la novela actual en determinadas direcciones. Podemos observarlo si nos fijamos en algunos rasgos que, de acuerdo a numerosos estudios académicos, definen la novela actual. La profesora Fátima Serra enumera varios de ellos en *La nueva narrativa española: tiempo de tregua entre ficción e historia*: 1) el gusto por el relato, 2) el retorno de la intriga, 3) el distanciamiento respecto al compromiso social, 4) la adopción de géneros populares como la novela policiaca o histórica, 5) la preferencia por argumentos realistas y 6) el empleo de técnicas heredadas de la televisión y el cine, lo que permite conectar más fácilmente con el lector contemporáneo (2000: 36). “Los escritores pierden definición tipológica, se vuelven proteicos y movedizos y revelan numerosas etiologías”, coinciden Domingo Ródenas y Jordi Gracia. “Descubren subgéneros literariamente rehabilitados -la novela negra e histórica-, sobre todo se emancipan sin cortapisas ni coacciones de cualquier deber ideológico o político” (2011: 6).

El paisaje narrativo español no queda, como es lógico, acotado totalmente por el esquema recién mencionado. Ninguno de estos puntos goza de rango de ley o valor axiomático. De hecho, por cada una de esas aseveraciones puede encontrarse más un contraejemplo. ¿Predominio del realismo? Tal vez, pero Enrique Vila-Matas, quizás el escritor postmoderno más celebrado en nuestros días, es declaradamente alérgico a la novela realista. ¿Ausencia de compromiso? Probablemente sí, pero la literatura más comprometida tampoco ha desaparecido nunca de escena, ni la beligerancia crítica respecto al presente es reducto de las generaciones más antiguas. En las librerías españolas es posible encontrar hoy autores con una manifiesta intención de denuncia nacidos en años tan dispares como 1931 (Juan Goytisolo), 1949 (Rafael Chirbes), 1963 (Belén Gopegui) o 1974 (Isaac Rosa).

Incluso sin salirse del ámbito de las corrientes preponderantes, es posible cocinar libros muy distintos con los mismos ingredientes: deliciosos algunos, otros indigestos. En sentido estricto, no hay fórmulas infalibles. El gusto de los lectores, como veremos en nuestro siguiente apartado, no llega a ser estático. De tal forma que el mercado editorial está salpicado de autores que tras un gran éxito de ventas apenas alcanzaron lectores con sus siguientes libros. Mismo esquema argumental, mismos giros, personajes y escenarios casi idénticos... y resultados opuestos. El llamado pacto con el lector ha traído consigo circunstancias beneficiosas, aunque no por ello carezca de contraindicaciones. Entre las primeras, cabe ver el reconocimiento popular de un buen número de autores españoles como uno de los mayores logros de las últimas décadas. Aunque convendría, en opinión de Javier Cercas, mantener cierta resistencia a las presiones más mercantiles.

No es triunfalismo afirmar que la calidad de la novela española en los años ochenta y noventa ha sellado un pacto, por otra parte inédito en nuestro país, entre la novela y el público, hasta el punto de que ya no extraña a nadie que algunos de nuestros mejores novelistas -Marsé o Mendoza, sin ir más lejos- se encaramen a los primeros lugares de las listas de libros más vendidos. Las consecuencias positivas que ha acarreado el hecho -entre ellas, la masiva profesionalización del novelista- son notorias; acaso en los últimos tiempos se estén volviendo más evidentes las negativas. Me pregunto si, acuciados por las urgencias de la industria editorial o simplemente por el afán de seguir en el candelerero, no estaremos dando por buenos productos inmaduros o insuficientes, indignos del prestigio de la letra impresa o, peor aún, de nuestro talento, y no estaremos olvidando aquel dictamen sin apelación según el cual a un escritor se le reconoce antes por lo que tira a la papelera que por lo que publica. (*Agamenón*: 92)

4.4. La hora del lector

Dice Maurice Blanchot en *El espacio literario* (1992: 9) que “sólo existen los libros que son leídos”. Wolfgang Iser, en *El acto de leer*, emplea palabras casi idénticas: “un libro solo existe si es leído por alguien” (1987: 11). De los tres factores indispensables para la comunicación literaria (autor, obra, lector), la importancia de este último a veces ocupa un segundo plano en los estudios críticos; algo llamativo si consideramos que cumple un papel tan determinante como los dos primeros. Javier Cercas, en más de uno de sus artículos, se nos aparece como un apasionado defensor de la soberanía del lector. En 2003, con motivo de la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina*, el escritor consideraba lícitos los cambios de la película respecto del libro. En el momento que el lector toma un libro entre manos, opina Cercas, el escritor deja de ser el dueño absoluto de la historia.

Las novelas o canciones o cuadros tampoco son más que partituras, en la medida en que sólo adquieren sentido pleno cuando alguien las lee o las oye o los ve, y al verlos y oírlos y leerlos los interpreta a su modo y les insufla nueva vida, una vida nueva y distinta en cada caso. O sea que cada novela contiene multitud de novelas (tantas como lectores la interpreten, haciéndola suya) (*Agamenón*: 233).

Literatura y público: el “horizonte de expectativas”

Durante el siglo XX, la mayoría de escuelas críticas han tratado de indagar en las formas de la creación literaria. Los estudios a propósito del papel de los lectores han sido, comparativamente, más reducidos. La estética de la recepción, surgida hacia finales de los años sesenta en Alemania, constituye todavía hoy un referente ineludible. A través de su famoso estudio “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” (1967), el crítico Hans Robert Jauss sentaba las bases de este movimiento crítico. El profesor Gómez Redondo resume así sus coordenadas teóricas:

Dilucidar las funciones que ejecuta el receptor en el proceso de creación literaria; o lo que es lo mismo: de qué manera la recepción propicia unos constituyentes formales que se inmiscuyen en el desarrollo de la textualidad (...). La escuela de Constanza va a estudiar la obra como un texto, como producto orientado para el consumo, para una utilización determinada por un grupo de receptores; ello implica una nueva serie de problemas: la temporalidad como marco en el que se sea obra se desarrolla, la historicidad que envuelve al planteamiento de un conjunto sígnico variable y lo que realmente es la base de este movimiento: al estética del efecto receptivo, el plano en que el papel que desempeña el lector en la comunicación literaria adquiere su verdadera importancia (2008: 297).

A grandes rasgos, la estética de la recepción dirige su mirada hacia dos vastísimas direcciones: 1) la importancia del lector para la producción del significado último de los textos; y 2) el modo en que las demandas por parte de los lectores condicionan la creación literaria.

Al primer aspecto nos hemos referido en el epígrafe anterior, y volveremos a ocuparnos al hablar del impacto y la lectura de las obras más destacadas de Javier Cercas. La segunda dirección, por su parte, conecta de lleno con algunas de las transformaciones del paisaje editorial de los últimos años. En España, uno de los primeros investigadores sobre el modo en que el público puede condicionar los textos literarios ha sido Ricardo Senabre. En su libro *Literatura y público* (1986), Senabre señala numerosos ejemplos históricos de cómo grandes obras de la literatura española tuvieron en cuenta, deliberada o inconscientemente, el carácter, los gustos o los interés de sus lectores potenciales³⁰.

“Horizonte de expectativas” es la traducción al español de la palabra alemana *Erwartungshorizont*, uno de esos términos fundamentales acuñados por los teóricos de la recepción. Como concepto prestado de la filosofía de la ciencia (y que en su origen se refiere a las expectativas de un investigador a la hora de realizar un experimento), Jauss aplica esta idea a la lectura: siempre que un lector toma un libro entre manos espera algo de él. Los novelistas, desde el momento que empuñan la pluma o presionan el botón de encendido de sus ordenadores, son conscientes de ello. De ahí que atendiendo a esa misma idea, Umberto Eco prestase tanta atención en su estudio *Lector in fabula* (1993) a “las formas más variadas de la literatura de masas (folletines, novela rosa, novela policiaca) puesto que es en esa paraliteratura donde se percibe, con mayor eficacia, la estructura interpretativa que constituye el lector modelo” (Gómez Redondo, 2008: 328).

Observemos ahora cómo se traducen en la práctica estas ideas teóricas. La primera consideración que debemos hacer es cuantitativa: nada de lo que apuntábamos en las páginas anteriores (ni el aumento exponencial de las ventas, ni la multiplicación del número de libros

³⁰ Estas reflexiones no se aplican exclusivamente a los textos escritos en el siglo XX, y también pueden encontrarse consideraciones críticas sobre la recepción antes de los escritos fundacionales del grupo de Constanza. En 1959, el crítico literario perteneciente a la generación del 27, José Fernández Montesinos, escribía: “Las obras poéticas podrían pensarse como creación íntima, es posible que la *Epístola moral a Fabio* se escribiera solo para aquel amigo, tal o cual soneto para la dama que el poeta cortejase, pero esto no rige de una comedia o de una novela, ni de un poema épico, ni de un ensayo. El que escribe se dirige a un público, y las apetencias de ese público condicionan su obra” (Véase el prólogo a *Estudios y ensayos de literatura española*, México: De Andrea).

editados, ni tampoco la obsesión de los departamentos de marketing por promocionar a los autores y buscar cualquier ocasión para hacerles aparecer en los medios) podría explicarse sin tener en consideración el notable ascenso del número de lectores ocurrido en las cuatro últimas décadas. Frente a quienes eligen los colores más negros para dibujar la evolución cultural del último tercio del siglo XX en España, es de justicia recordar que el período anterior no era en absoluto envidiable. Como subrayan Ángel Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro:

El número de analfabetos se redujo en setecientas mil personas entre 1980 (2,3 millones) y 1992 (1,6 millones). Este incremento del nivel cultural favorece la práctica lectora. En 1978 el 64% de los españoles declaraba no leer nunca, mientras que en 2001 el porcentaje se había reducido al 14% (un 46% si se le preguntaban si leen libros) (2007: 28).

Otras cifras: en 1978, la media de libros comprados por habitante y año no llegaba a dos; en 2009, esa misma media es de nueve libros comprados por habitante y año³¹. Por ese motivo, quienes contemplan con nostalgia los últimos años setenta como una etapa de profundo interés por la literatura y el debate de ideas tal vez encuentren chocantes las estadísticas. El panorama distaba de ser idílico: todavía en 1978 no había ningún libro en el 22% de los hogares españoles (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 28). Solo gradualmente la llegada de un régimen democrático y la extensión del sistema educativo pudieron paliar durante las últimas décadas del siglo los peores efectos del retraso cultural.

¿Democratización o vulgarización?

Es cierto, como esgrime Eric Hobsbawm, que los artistas y escritores poseen en muchos casos la capacidad intuitiva de anticiparse a los acontecimientos, algo que los historiadores envidian (1998: 182). No es menos cierto, sin embargo, que a menudo son los intelectuales y los escritores los primeros en arquear la ceja en señal de escepticismo cuando las transformaciones sociales llaman a la puerta. “Cada vez que se produce un cambio cultural de primer orden, los intelectuales, que al fin y al cabo son los encargados de preservar la tradición, lo contemplan con reticencia, cuando no con miedo”, escribe Javier Cercas (*Agamenón*: 154). El escritor extremeño se refiere en este caso a la televisión, pero su reflexión se hace extensible al avance de las tecnologías o a la llegada del libro electrónico. Según Ignacio Ramonet, los cambios bruscos son percibidos inicialmente con reacciones “de éxtasis o de terror” (2002). Aunque parezca inverosímil, prosigue Cercas, “Platón lamenta en el *Fedro*, por boca del rey Tanos, la invención de la escritura”. Y dieciocho siglos más tarde, “cuando Gutenberg inventa la imprenta, las quejas, con todas las diferencias que se quiera, se

³¹ Como apunte que no deja de resultar curioso, cabe detenerse en un porcentaje llamativo: de acuerdo a las encuestas, el 70% de los españoles compra libros, pero solamente un 50% afirma leer algún libro al año (ello significa hay más compradores de libros que lectores, de tal forma que un 20% de las personas que entran en las librerías lo hace para regalar libros, pero sin intención de leerlos).

renuevan” (*Agamenón*: 154). Tal vez esa tendencia al recelo, esa misma desconfianza hacia los cambios, explique el visible malestar que se percibe en muchos análisis sobre el rumbo del mercado editorial. Cercas apunta que bajo esa suspicacia se repite una aristocrática concepción de la cultura:

Los temores de unos y otros no provenían sólo de la defensa egoísta de sus intereses, sino también de la convicción aristocrática y en parte muy exacta de que la democratización de la cultura equivale a la degradación de la cultura; ésta no puede ser para todo el mundo, porque acceder a ella exige un esfuerzo, una disciplina, una ascesis que no todo el mundo está dispuesto a realizar (*Agamenón*: 155).

¿La extensión de la cultura ha de suponer la degradación de la cultura? Los avances en alfabetización o el aumento de ventas entre el público español difícilmente podrán ser vistos como fenómenos negativos. Pero sin temor a ser acusados de elitistas, otros críticos marcan el acento en datos menos estimulantes. Un problema de fondo reside, por ejemplo, en que el número de lectores asiduos apenas ha variado en los últimos veinte años. En *Mito y realidades de la lectura*, Ignacio Gómez Soto señala que el número de españoles que dice leer todos los días se sitúa en torno al 18% (1999: 195). Se trata de un porcentaje muy inferior al de países con más tradición lectora como Holanda, Alemania o Reino Unido. Por ello, las cifras todavía sitúan a España, junto a Portugal y Grecia, como uno de los países donde menos se lee de Europa. Javier Cercas se confiesa alérgico a cualquier visión apocalíptica, pero tampoco es inmune a ciertas estadísticas lamentables:

El mismo 8 de febrero [de 2013] nos enteramos también de que, según un informe presentado por la Federación de Gremios de Editores de España (FGEE), uno de cada tres españoles no lee nunca. ¿Nunca? No. ¿Nada? No, nada de nada. Este periódico [El País] hacía una interpretación optimista del informe: a pesar de todo, el índice de lectura en nuestro país ha aumentado desde el 54,3% (en 2009) hasta el 63%, y se acerca así a la media europea, que es del 70%. Mi interpretación no es ni optimista ni pesimista; yo solo me pregunto: Dios santo, ¿sabe uno de cada tres españoles lo que se está perdiendo? (“Optimismo obligatorio...”, 2013).

Si optásemos por una visión simplificadora, podría decirse que lo que ha crecido ha sido el número de lectores ocasionales: quienes se interesan por el *best-seller* más comentado, o quienes acuden a las grandes cadenas de librerías en busca de una novela de intriga para llevarse de vacaciones. Según el crítico Ignacio Echevarría, ocurre lo mismo en otras latitudes:

La narrativa de un país, en sus capas más visibles, se nutre en su mayor parte de libros más o menos convencionales que satisfacen las expectativas de una mayoría de lectores educados pero no demasiado exigentes, para los que la literatura es sobre todo una vía de esparcimiento. (2005: 27).

En la España democrática la literatura también se ha democratizado, algo que en términos generales puede considerarse positivo; cabe sospechar que en contrapartida haya tenido lugar una cierta vulgarización, un menoscabo de la literatura considerada de élite o, sencillamente, de lectura más difícil. No se trata, en todo caso, de un fenómeno exclusivamente literario. Lo mismo ocurre en

otras artes (el cine o la música) donde las propuestas formalmente más chocantes o políticamente más incómodas son empujadas hacia los márgenes de una industria volcada en la búsqueda de ventas masivas.

Marta Sanz ha expuesto con claridad las consecuencias negativas de esta tendencia. En su ensayo *No tan incendiario* argumenta: “partiendo de esta premisa, el empobrecimiento de las propuestas culturales es ostensible, y se produce la paradoja de que en los tiempos de la libertad, se ejercen sofisticadísimas estrategias de censura basadas en palabras como *comercialidad*, *rentabilidad*, *legibilidad* e, incluso, en expresiones complejas como corrección política” (2014: 130). El resultado consiste en que el sentido crítico y el riesgo narrativo de los novelistas se ven encogidos por una suerte de *autocensura*, ya que los autores, en opinión de Sanz, “saben muy bien lo que deben o no deben escribir para ser acogidos en el seno del mercado” (2014:131). Por ello mismo remacha Sanz:

En los tiempos que corren, quizá los famosísimos novelistas del *boom* tendrían problemas para hacerse un hueco en los catálogos de las editoriales: su experimentalismo, su margen de ilegibilidad, la resistencia que el texto pueda ofrecer al lector, jugarían en su contra, los dejarían en los márgenes, quizá en el limbo, de un núcleo literario y editorial copado por autores de una narrativa vampírica o templaria, concebida para un lector *Peter-pan* con mentalidad de eterno adolescente. (2014: 131).

El público, los públicos.

“¿Quién es el público y dónde se le encuentra?”, se preguntaba Mariano José de Larra, un pionero de lo que hoy llamaríamos estudios de mercado. “Esa voz ‘público’, que todos traen en boca, siempre en apoyo de sus opiniones, ese comodín de todos los partidos, de todos los pareceres, ¿es una palabra vana de sentido, o es un ente real y efectivo?” (2009a: 166). Las encuestas, sin ser del todo infalibles, nos acercan al retrato robot buscado por Fígaro. Hasta el momento en esta Tesis hemos hablado de lectores. En términos estadísticos, tal vez sería más correcto hablar de lectoras. El informe de *Hábitos de lectura y compra de libro*, que elabora cada año la Federación de Gremios de editores de España, confirma mediante cifras algunas impresiones que, de vivir hoy, Larra hubiera anotado observando los clientes que entran en las librerías o las mesillas de noche de los dormitorios. En líneas generales, afirma el informe, “las mujeres leen más libros y revistas, mientras que los hombres leen más prensa, cómics y en webs, blogs y foros” (Hábitos de lectura, 2013). Así, casi el 65% de quienes leen libros son mujeres. Por géneros, el más leído en tiempo de ocio es la narrativa (74%). Por situación geográfica, leen más quienes viven en entornos urbanos y grandes núcleos de población que los habitantes de zonas rurales. Por nivel de estudios, como es previsible, el sector de población que lee con más frecuencia es aquel que cuenta con mayor formación (el 86,9% de españoles con estudios universitarios lee al menos varias veces por semana).

Todo ello nos podría fácilmente a tomar como modelo de lector en España el perfil de una

mujer de clase media, residente en zonas urbanas, probablemente con un buen nivel de formación y una edad comprendida en un amplio espectro, que va de los 25 a los 54 años. Se trata de una descripción acertada, pero no del todo útil para nuestro análisis. ¿Por qué? Principalmente, porque uno de los rasgos característicos de la literatura contemporánea es la diversificación de los lectores. Puede resumirse del siguiente modo: cada vez con mayor frecuencia, muchos escritores optan por no llegar a todo el público, sino a un solo público, *su* público. A ello apuntan Jordi Gracia y Domingo Ródenas cuando escriben que, en la segunda mitad del siglo XX, “la literatura española experimentó las primeras sacudidas de la multiplicidad: los públicos se diversifican” (2011: 6). En 1925, cuando Ortega publica su ensayo *Ideas sobre la novela*, ya hacía mención a la muerte de la tradición decimonónica y de la novela para el gran público, un proceso que se agudizaría en las décadas siguientes. El novelista contemporáneo, a diferencia del decimonónico, no se dirige a un público amplio, menos aún a la nación. El escritor hoy realiza su labor sabiendo que es una voz entre miles, no un elegido. Por ello mismo se dirige, con intención de hacerse un hueco, a un público determinado y concreto, el suyo.

Escribe Cercas, refiriéndose a Borges, que “como todo gran escritor, Borges crea su propio lector, un lector minucioso y hedónico” (*Agamenón*: 207). Es posible que, a la inversa, también los malos escritores creen malos lectores. Cuando menos, disponen de un público fiel. Ello explica una de las mayores dificultades para establecer criterios unificadores a la hora de abordar el presente: la inmensa y muy variada oferta editorial que inunda las librerías. Jordi Gracia la ha definido como la “ingente cantidad de cosas que suceden al mismo tiempo” (2004: 185). Tal situación se complica si consideramos que en los anaqueles de las librerías conviven lo más excelso con lo más abyecto, el último premio Nobel con las confidencias de algún famoso televisivo. Al describir el paisaje literario de la transición, Sergio Vila-Sanjuán se pregunta precisamente por la distancia a veces abismal entre, por un lado, los autores más elitistas y que cuentan con mayor respecto crítico y, por otro, los libros que se encaraman a las listas de los más vendidos.

¿Qué tienen que ver con el mundo de la gran empresa editorial que se está consolidando con fuerza? A primera vista poco, las crípticas novelas de Juan Benet en Alfaguara pertenecen a un universo diferente y a un orden de pensamiento distinto que los muy comerciales premios Planeta (al menos de momento, el destino deparará algunas sorpresas³²); el humor de Woody Allen, a quien están publicando en Anagrama y Tusquets, está en las antípodas del de Vizcaíno Casas, que en estos momentos representa una gran facturación para Planeta. (2003: 101)

La misma distancia que se observaba durante los primeros años de la transición podemos apreciarla

³² El caso de Juan Benet tal vez sea uno de los más significativos respecto a la tensión entre literatura elitista y literatura comercial. En efecto, tampoco Benet, abanderado de la literatura más experimental y exigente, se resistió eternamente a las tendencias del mercado. En 1980 quedó finalista del muy comercial premio Planeta con *El aire de un crimen*, novela que cumple con todos los esquemas del género detectivesco. Curiosamente, ese mismo año también apareció una de sus obras más compleja *Saúl ante Samuel*, ensalzada por la crítica y prácticamente ignorada por el público de su tiempo. *El aire de un crimen*, en cambio, libro al que Benet restó importancia afirmando que nació de “una apuesta con los amigos” y del que decía que fue escrito en un mes, resultó el más vendido de toda su vida, con más de 100.000 ejemplares.

hoy en las librerías. Para ello no es necesario salir de la sección de narrativa española, incluso sin apartarnos de las historias que tienen como telón de fondo la Guerra Civil. Podemos comparar, por ejemplo, la propuesta netamente literaria de Javier Cercas en *Soldados de Salamina* frente al regreso del folletín por parte de autores como Carlos Ruíz Zafón. Ambos libros, parafraseando el párrafo anterior de Vila-Sanjuán “pertenecen a un universo diferente y a un orden de pensamiento distinto” (2003:101). Todo ello confirma que cada autor tiene en mente un destinatario diferenciado; un lector modelo, si optamos por el término de Umberto Eco. Ni Juan Benet ni Vizcaíno Casas escribían para el mismo público en los años setenta, del mismo modo que hoy no se dirigen a los mismos lectores Enrique Vila-Matas o Pérez Reverte. Son conscientes de que no existe un único público, sino varios, y tratan de consolidar a sus seguidores manteniéndose fieles a su propuesta narrativa. También en esto la intuición de Larra se adelantó a todos los estudios:

Pero... ¿A qué me canso? Yo mismo habré de confesar que escribo para el público, so pena de tener que confesar que escribo para mí. Y en segundo lugar, concluyo: que no existe un público único, invariable, juez imparcial, como se pretende; que cada clase de la sociedad tiene su público particular, de cuyos rasgos y caracteres diversos y aun heterogéneos se compone la fisonomía monstruosa del que llamamos público; que éste es caprichoso, (...) y premia con usura a quien le lisonjea y le engaña; y, por último, que con gran sinrazón queremos confundirle con la posteridad, que casi siempre revoca sus fallos interesados. (2009a: 171).

Los lectores piden.

Observemos los puntos que hemos recorrido con el lápiz para trazar el perfil de los lectores en España y volvamos de nuevo a la pregunta inicial: ¿cómo afectan las demandas del público a la narrativa más reciente?

Ahora podemos ofrecer algunas respuestas. En su ensayo *Autobiografía de papefffl*, el escritor de Félix de Azúa nos ofrece una ácida mirada sobre el actual paisaje literario:

Como es el sistema en el que vivimos actualmente, no es necesario describirlo, pero su carácter más conspicuo es que en lugar de funcionar de arriba abajo lo hace de abajo arriba (...) en los países avanzados son las masas las que deciden lo que quieren leer y los industriales se apresuran a fabricarlo. Y si no adivinan lo que quieren las masas, se apresuran a lanzar cientos de globos sonda como el pescador que lanza sus redes. ¿Serán este año los vampiros, la pornografía feudal, la física cuántica para los niños, la ruta de la seda en clave *gore*? (2013: 64).

A la reflexión de Azúa podría darse la réplica que da el alter ego de Javier Cercas al alter ego de Roberto Bolaño en *Soldados de Salamina*: “brillante, pero falso” (*Soldados*: 151). Cuando menos, inexacto. La idea de que los públicos deciden lo que quieren leer y los escritores a continuación se lo ofrecen es, en efecto, un rasgo de la narrativa actual, pero no se trata en absoluto de un fenómeno postmoderno. Así, igual que las claves sobre el público ofrecidas por Larra no han quedado

desactualizadas, es llamativo que las “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” escritas por Galdós en 1870 contengan ideas aplicables punto por punto al mercado editorial del presente.

Esta gente que lee, estos españoles que gustan de comprar una novela y la devoran de cabo a rabo, estimando de todo corazón al ingenio que tal cosa produjo, se abastece en un mercado especial. El pedido de este lector especialísimo es lo que determina la índole de la novela. Él la pide a su gusto, la ensaya, da el patrón y la medida; y es preciso servirle. Aquí tenemos explicado el fenómeno, es decir, la sustitución de la novela nacional de pura observación, por esa otra convencional y sin carácter, género que cultiva cualquiera, peste nacida en Francia, y que se ha difundido con la pasmosa rapidez de todos los males contagiosos. El público ha dicho: “Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y de odio”, y le han dado todo esto. (1972: 115-132).

Las impresiones de Pérez Galdós podrían publicarse en cualquier suplemento cultural de nuestros días con ligerísimas modificaciones: variando el país (Estados Unidos en lugar de Francia), los nombres propios (Stephen King y Dan Brown frente a Dumas y Soulié) y ciertas consideraciones morales (la juventud del día vive hoy expuesta a peores vicios que la mala literatura). También Galdós hablaba en términos médicos, lamentando en su análisis la “pasmosa rapidez de todos los males contagiosos”. Por otro lado, lo que el autor de *Misericordia* denomina “novela de impresiones y movimiento” encaja en lo que hoy conocemos como *thriller*. Incluso un personaje tan aparentemente decimonónico, “la modista angelical”, goza en los últimos años de una salud editorial envidiable, como atestiguan las ventas millonarias de *El tiempo entre costuras*.

Responder a las preguntas del presente.

Parecería, leyendo a Galdós, que el “horizonte de expectativas” del lector no ha variado demasiado desde el siglo XIX. Tal vez sea así desde una visión demasiado panorámica (las novelas de acción venderán, generalmente, más que las reflexivas), pero si acudimos al detalle, observaremos que el horizonte de los lectores se encuentra en permanente cambio. Los intereses del público varían, y esas fluctuaciones se hallan en conexión directa con el devenir histórico. Así lo apunta Montserrat Iglesias Santos: “Si bien Jauss diferencia dos horizontes (el del receptor y el del autor), señala que ambos coinciden en el momento de la aparición de la obra. Mientras que el código del autor es inamovible, queda inscrito en el texto, el código del lector se encuentra sujeto a continuas transformaciones a lo largo de la historia” (1994: 75).

Demos ahora un paso más. Para ello seguimos en nuestro camino a Gómez Redondo, quien en su lectura de Hans-Robert Jauss indica que una de las principales aportaciones de los teóricos de la recepción fue “incluir el proceso histórico” en el estudio de los textos (2008: 299):

Ahora bien, el “horizonte de expectativas” no es fijo, sino modificable, en cuanto la forma de una

nueva obra se entromete en un sistema de ideas integrado por prejuicios, valores y normas estéticas (...) Es posible, entonces, recrear el “horizonte de expectativas” de cualquier época si se reconstruyen las preguntas a las que ese texto daba respuesta; de esta manera, se puede comprender cómo ese público de otro tiempo histórico interpretaba la obra (...) Jauss alza su noción de una historia de la literatura concebida como una sucesión dialéctica de preguntas y respuestas entre creador y receptor en el marco interior de esta obra (2008: 309-310).

Frente a la concepción del hecho literario como una cadena que sitúa en el primer eslabón al autor y en el último extremo a sus lectores, los teóricos de la recepción sugieren la imagen de un diálogo. Los textos dan respuesta a las preguntas que se plantean los lectores de cada época. Pero ese proceso, salvo casos de encargo, tiene lugar de un modo casi intuitivo. Desde esa perspectiva, la tarea de rastrear la novela española de las últimas décadas adquiere una nueva dimensión. Como afirma Vila-Sanjuán, “cada obra de creación o de pensamiento es fruto de un trabajo individual, pero responde a un momento histórico” (2003: 662).

El caso de Javier Cercas resulta ejemplar desde esta perspectiva. Su novela más celebrada, *Soldados de Salamina*, apareció publicada en 2001, coincidiendo con el despertar en España del interés por la memoria histórica. Un año antes, el 23 de octubre de 2000, un grupo de arqueólogos y forenses desenterraba a trece desaparecidos republicanos en la localidad leonesa de Priaranza del Bierzo. No era la primera vez que se exhumaban los restos de víctimas del franquismo, pero el descubrimiento de esta fosa común generó un interés superior a lo acostumbrado. Buena parte del pueblo acudió al lugar de la fosa. La prensa se interesó por los nuevos métodos empleados. Se publicaron artículos y los familiares de los fallecidos fueron entrevistados por la televisión. El nieto de uno de los fusilados, Emilio Silva, comenzó a recibir en los meses siguientes cartas procedentes de todo el país. “Por esa grieta comenzaron a llegar las voces de aquellos muertos y las de otros” escribiría una década después (Silva, 2010). Recordaba de este modo que esa exhumación del Bierzo fue el germen de otras muchas, así como la partida de nacimiento de la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH).

Anteriormente se habían publicado centenares de novelas sobre la Guerra Civil española. *Soldados de Salamina* tampoco fue la única novela sobre el conflicto publicada en 2001. Y sin embargo, al igual que Emilio Silva fue el primer sorprendido por las reacciones que desencadenó la exhumación de su abuelo y los otros doce fusilados, Javier Cercas fue el primer sorprendido por la recepción entusiasta que encontró su libro. Algo había cambiado en España para que en el año 2000 el empeño por dar sepultura a las víctimas del franquismo dejara de verse como un asunto personal, sentimental o familiar, y comenzara a entenderse como una responsabilidad colectiva. En el interés del público, igualmente, las cosas habían cambiado. En un momento dado, los lectores volvían a interesarse otra vez por las viejas historias. *Soldados de Salamina* lograba conectar con esta nueva sensibilidad.

Pero el relato que narra *Soldados de Salamina* no se desarrolla entre los años 1936 y 1939. Esta es su primera frase: “Fue en el verano de 1994, ahora hace más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas” (15). Tal vez por ello, los lectores que se acercaron a este libro en el verano de 2001 pudieron sentirse identificados con la mirada del

protagonista. Sintieron, como ha escrito posteriormente Cercas, “que el pasado es presente, que la Guerra Civil no es algo tan remoto o ajeno como la batalla de Salamina, sino algo que forma parte aún de nuestras vidas y, en algún modo, todavía las determina” (*Agamenón*: 237).

Puntos de intersección.

Soldados de Salamina no fue el primer libro sobre la Guerra Civil. Sí puede verse, en cambio, como uno de los primeros libros que intenta comprender la Guerra Civil desde la perspectiva del siglo XXI. El protagonista de su historia no es el ideólogo falangista Rafael Sánchez Mazas, sino el narrador llamado Javier Cercas. La trama no es la de un fallido fusilamiento ocurrido en el Col·lell en las postrimerías de la Guerra Civil, sino del camino que emprende el narrador Cercas por extraer el mayor significado posible de ese momento, de “su búsqueda agónica de una historia remota y olvidada, una búsqueda que parece histórica pero es actual; que parece exterior pero es interior, que parece objetiva pero es subjetiva” (*Agamenón*: 237). Ese es, también, el camino que se invita a recorrer a los lectores. La Guerra Civil comienza siendo, para el narrador protagonista, algo de lo que ha oído hablar, pero ajeno; y termina siendo una historia que transforma su visión del mundo. Javier Cercas, el narrador, se acerca (y nos acerca) al pasado con una perspectiva racional, interrogándose por él, devolviéndolo al presente.

En tanto que *Soldados de Salamina* contribuye a cambiar el modo en que desde la literatura se mira a la Guerra Civil española, estamos ante una obra que marca un antes y un después. Decía Walter Benjamin en su ensayo “Para una imagen de Proust” que “todas las grandes obras de la literatura fundan o disuelven un género, esto es que son casos especiales” (Benjamin, 1980: 30). Este libro fue, qué duda cabe, un caso especial. Nora Catelli advertía ya en 2002 que se estaba produciendo un “efecto Cercas”. Muchas novelas publicadas en las últimas décadas y que presentaban un esquema similar ponían de manifiesto su influencia. Más aún, ninguna novela sobre la Guerra Civil escrita en España en el siglo XXI puede pasar por alto la existencia *Soldados de Salamina*. Catelli es rotunda: “en 2001 toda narrativa de la Guerra Civil anterior a Javier Cercas pareció convertirse en pasado” (Catelli, 2002).

Los teóricos de la recepción se han encargado de observar estos fenómenos. Así, según señala Montserrat Iglesia Santos en su artículo “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”:

La dimensión histórica de la literatura, su continuidad trascendental que se perdió tanto en el tradicionalismo como en el positivismo, solo podrá recuperarse si el historiador de la literatura descubre puntos de intersección, y hacer resaltar unas obras que articulen el carácter de proceso de la “evolución literaria” en sus momentos formadores de historia y en las separaciones de diversas épocas (1994: 35-117).

Soldados de Salamina, como hemos visto, ha marcado uno de esos puntos de intersección. Su

publicación respondía, de una forma que incluso superaba el propósito original de su autor, a las preguntas que por entonces comenzaba a plantearse un sector importante de los lectores: precisamente el tipo de lectores que buscan en la ficción respuestas a las realidades del presente.

El camino a la Nueva Narrativa española.

Si continuamos la senda de este hilo: “¿qué preguntas demandaba el público y qué respuestas han hallado en las novelas?”, podremos encontrar algunas claves sobre el devenir de la novela española de las últimas décadas.

“Las listas de ventas españolas, aunque imprecisas y de elaboración poco científica, según sus detractores, reflejan cambios significativos en la mentalidad del país”, afirma Sergio Vila-Sanjuán en *Pasando Página* (2003: 18). Debemos, en todo caso, manejar los datos con cuidado. Recordemos que no hablamos de un único público, sino de una variedad de ellos. Y ese público no sólo acude a la sección de narrativa, también se pasea por las estanterías dedicadas a la no-ficción. Ello explica, por ejemplo, la impresión errónea que a veces considera que hasta el cambio de siglo los lectores no se han interesado por la Guerra Civil y la dictadura. Lo hicieron, y mucho, cuando el muro de silencio impuesto por la censura comenzaba a derrumbarse hacia finales de los años setenta. En esa época, la sed por conocer el pasado se saciaba a través de libros de Historia o relatos de tipo periodístico. En esos mismos años surge la colección “Espejo de España”, algunos de cuyos títulos pretendían reflejar los temas que demandaban los lectores: *García Lorca asesinado: toda la verdad*, de José Luis Vila-Sanjuán, también autor de *Así fue: enigmas de la Guerra Civil española*; *Casi unas memorias*, de Dionisio Ridruejo; *La Segunda República fue así*, de Eduardo de Guzmán, *La vida cotidiana durante la Guerra Civil*, de Rafael Abella; o *Cartas al Rey*, de Emilio Romero.

Esto ocurría hacia finales de los años setenta. ¿Qué pasó en la década siguiente? También en este aspecto los lectores y las circunstancias históricas empujaron los cambios. Así lo explica Sergio Vila-Sanjuán:

En los años 80 España necesitaba una “nueva narrativa”, y la tuvo. Hay varias razones que justifican esta necesidad. La nueva imagen del país pedía a gritos una formulación cultural también renovada. (...) A los novelistas les tocaba escribir novelas en sintonía con el nuevo clima. Eso lo esperaba todo el mundo: una nueva literatura que reflejara el cambio de régimen y el cambio de época (2003: 141).

La sensación de cambio de época, que tuvo su imagen política en la mayoría absoluta del Partido Socialista en 1982, fue acompañada de la pérdida de prestigio del elitismo literario. De este modo, si durante la década anterior la llamada estética de la dificultad gozaba de cierta preeminencia crítica, el llamado “pacto con el lector” es protagonizado por una nueva generación de novelistas que tienen en común la vuelta al gusto por la narración y el alejamiento de un compromiso político marcado. El nuevo perfil de los lectores demandaba un tipo peculiar de literatura: no demasiado

críptica, pero tampoco frívola. El mercado editorial buscaba algo que podría parecer un oxímoron, el “*best-seller* de calidad”; libros que pudieran interesar al gran público, pero que al mismo tiempo su lectura constituyese una marca de prestigio intelectual. Entre los autores extranjeros, los más vendidos pasan a ser Milan Kundera, Umberto Eco, Margarite Yourcenar, Patricia Highsmith. Entre los españoles se popularizan algunos de los siguientes nombres: Rosa Montero, Juan José Millás, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán. Este período coincide además con el declinar del *boom* latinoamericano, lo que lleva a que los autores españoles comiencen a vender incluso más que los maestros que consideraban insuperables. Se trataba de un momento de esplendor que no ha vuelto a repetirse y que, tres décadas más tarde, Javier Marías recuerda con declarada nostalgia:

La verdad es que se ha producido una especie de rebajamiento del nivel de exigencia, del nivel de expectativas y del nivel de interés también. Es curioso, porque eso se ha producido en un plazo de no demasiados años. Si uno mira, por ejemplo, las listas de *best sellers* -por tomarlas como guía de lo que a la gente le gusta, o lo que la gente lee más- de hace veinte años, uno normalmente se encontraba con que había libros de calidad entre ese tipo de obras. Hablo de la sociedad española durante esos años, y también en los ochenta. Hubo como una cierta tentativa por parte de la gente, de la gente en general, de mejorar, de ser más moderna, más cultivada, de hacer un poco de esfuerzo pensando que el esfuerzo podía valer la pena. Y de pronto, no sé exactamente a partir de qué momento, se ha producido una especie de enorgullecimiento de la ignorancia. Por ejemplo, de esos años son mis novelas *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*. Se vendieron mucho. Eso diez años después habría sido imposible. (Marías, 2013).

Si soslayamos lo que hay de vanidad en su declaración, y que lleva a Marías a identificar el mejor momento de la cultura española con los años en que más vendían sus libros, cabe mostrarse de acuerdo con el autor de *Negra espalda del tiempo* en que en las últimas dos décadas se ha producido una merma en el nivel de exigencia, o de búsqueda, por parte de los lectores. En una afirmación a menudo tachada de elitista, el escritor estadounidense Kurt Vonnegut declaraba: “There is no shortage of wonderful writers. What we lack is a dependable mass of readers” (Vonnegut, 1977). En España, incluso entre esa masa de lectores no especializados, no era infrecuente encontrar hace dos décadas ejemplares de *Cien años de soledad* o *El nombre de la rosa*, ejemplos de una literatura que poco a poco ha sido desplazada por la que representan títulos como *El Código da Vinci* o *La sombra del viento*. Del afán por conseguir la cuadratura del círculo, el *best-seller* ‘de calidad’, tanto el mercado como el gusto del público general se ha orientado al *best-seller* a secas.

Las teorías sobre este proceso son múltiples. Vila-Sanjuán se refiere en su libro al poder que a partir de los años noventa adquiere la televisión. Es lo que denomina “la explosión mediática”, y que cobra fuerza tras la aparición de las cadenas privadas. ¿Qué buscan los lectores? En primer lugar, lo que aparece anunciado en la pantalla: los libros que escriben los presentadores de televisión (en más de un caso, los que les escriben), o los de aquellos autores que lucen bien en las entrevistas. Más importante que la obra comienza a ser saber venderla. Un adjetivo hasta entonces relacionado con los actores de cine pasa a aplicarse a la literatura: el escritor debe ser *mediático*. Resulta obligatorio aparece en revistas, en prensa, en televisión.

Poco a poco, el gusto del sector mayoritario del público empieza a hacerse uniforme. Es lo que ha denunciado el escritor Ricardo Menéndez Salmón en un artículo titulado “La dictadura de un

solo libro”. Su diagnóstico es desesperanzado. “La dictadura del entretenimiento se ha convertido en la dictadura del mal gusto. O lo que es peor, en dictadura de la estupidez”. En el fondo, la pregunta que se hace Menéndez Salmón es compartida por otros muchos estudiosos:

El triunfo del *best-seller* enmascara un fenómeno cultural preocupante: el plausible acceso a una reserva enorme de títulos no se corresponde con el acceso a un mejor y más rico conocimiento de la literatura existente. La posibilidad del conocimiento no redundará en conocimiento real. Ahí radica el corazón del conflicto: pudiendo leerlo casi todo, inmensas masas de lectores quedan presos de la lectura de poquísimos títulos. (...) ¿Por qué ese empeño grosero en desperdiciar semejante capital para recluirse, nueve de cada diez veces, en un gusto dictado por la más necia banalidad? (Menéndez Salmón, 2015).

La batalla por la literatura: entre lo uniforme y lo diverso.

Si nos preguntamos por el estado de salud de la literatura, podemos observar que Menéndez Salmón señala en su análisis una de las zonas más seriamente infectadas que aqueja al mercado y a los lectores, un nódulo con un color malsano, contagioso y que no deja de extenderse. La literatura, tal y como la entiende Javier Cercas, consiste en ampliar y enriquecer nuestra existencia. “Para eso necesitamos novelas, ha escrito, “para vivir de mentira lo que no pudimos o no quisimos vivir de verdad, para enriquecer nuestras vidas, para ensayar el futuro y prepararnos para él o protegernos de él, para vivir del todo” (“Vidas hipotéticas”, 2014). Nada habría más opuesto a ese espíritu que un mundo de lectores idénticos que leen un libro idéntico.

No nos gustaría, sin embargo, terminar este apartado sobre el marco editorial y los públicos en España sin señalar algunas ideas que permiten vislumbrar un horizonte menos amargo. Quizás, para ello, el primer paso sea dejar de ver la literatura como una criatura desventurada. Aunque los males que la acechan no son insignificantes, y en estas páginas hemos dado cuenta de ellos, la imagen que mejor define la escritura de novelas no es la de una bella Andrómeda encadenada e indefensa ante el hipotético monstruo del mercado. Si algo hemos aprendido es que la creación de ficciones no es una flor de invernadero que sobrevive exclusivamente en condiciones de extrema delicadeza. La historia de la novela en España, antes al contrario, ha sobrevivido en entornos tradicionalmente desfavorables, cuando no manifiestamente hostiles. Sin salirnos de la terminología médica se podría formular el siguiente diagnóstico: las enfermedades mencionadas no son imaginarias, los lamentos de quienes forman parte del sistema literario (ya sean escritores, agentes, editores, libreros, o simplemente lectores exigentes) no obedecen a ningún tipo de hipocondría, pero también es de justicia recordar que la escritura de ficciones es un organismo fuerte, capaz de generar sus propios anticuerpos, que ha sobrevivido a climas extremos y bastante más hostiles a la libertad de pensamiento en la reciente historia española.

Hemos hablado de estas páginas del cierre de librerías, pero quizás pueda verse como una señal de esperanza el que incluso en los peores años de crisis económica se hayan continuado

abriendo nuevas librerías especializadas. El mercado ha experimentado una concentración nunca antes vista de empresas editoriales, dejando el grueso de la facturación de libros en manos de un muy reducido número de macrocorporaciones que operan a nivel global. Al tiempo que eso ocurría, y sin apenas aparición en la prensa, en España se ha producido una proliferación de microeditoriales mayor a la de otros países de nuestro entorno. “Cerca de un centenar de sellos que tienen entre cero y cuatro personas, y que facturan menos de 500.000 euros al año, componen un mapa repleto de inquietos microorganismo que están dinamizando la oferta de una manera nunca vista”, según informaba un artículo de *La Vanguardia* (Ayen, 2010). Pequeñas células, según describía el periódico, que convierten a España en líder en bibliodiversidad.

Tal vez la gran ironía del actual ecosistema literario consista en que el futuro de la literatura sea al mismo tiempo más uniforme en sus capas más visibles, y más diverso en las manifestaciones que escapan al radar del gran público. Estas dos tendencias aparentemente contradictorias también se verán reflejadas, como veremos en nuestro siguiente epígrafe, en las estrategias narrativas de los autores. La presión del mercado conduce a la uniformidad, pero por fortuna existen numerosas resistencias que llevan a la novela hacia otros territorios. Como escribía en *El Innombrable* un autor tan poco sospechoso de optimismo como Samuel Beckett: “Debe de haber otros aspectos. Si no, sería para desesperar de todo”. Aunque a continuación concluía: “Pero es para desesperar de todo” (2012).

4.5. Cercas y la novela del cambio de siglo.

4.5.1 Un mapa que no gustaría a Ernest Hemingway

Ernest Hemingway advertía a sus lectores y a los corresponsales extranjeros que al llegar a España se adentraban en arenas movedizas. El país les resultaría sencillo a primera vista, pero si lo observaban durante demasiado tiempo acabarían encontrándolo terriblemente enigmático. Para evitar complicaciones innecesarias, recomendaba al recién llegado dejarse llevar por sus primeras impresiones. Más de una visita, escribió en *Death in the afternoon*, haría mucho más difícil llegar a alguna conclusión:

The longest books on Spain are usually written by Germans who make one intensive visit and then never return. I should say that it is probably a good system, if one has to write books on Spain, to write them as rapidly as possible after a first visit as several visits could only confuse the first impressions and make conclusions much less easy to draw. (1977: 51).

Hemingway, por supuesto, fue el primero en desoír su consejo. Y sufrió las consecuencias por ello. Sumergirse en las profundidades del ruedo ibérico implicaba un camino sin retorno. Visitaría España en más de una docena de ocasiones: desde su primer viaje en 1923 a Pamplona para acudir a

los Sanfermines, hasta el último, en 1959, dos años antes de su suicidio. Tal y como había pronosticado, hacia el final de su vida Hemingway pudo comprobar que, mientras más sabía sobre España, menos entendía este país. Este principio, que el autor estadounidense aplicaba a todo lo español, puede extenderse también a nuestras letras. Para un estudiante de doctorado, sumergirse en el estudio de la novela española contemporánea implica salirse de la zona de confort y aceptar la incertidumbre. Los rasgos característicos de la literatura contemporánea, que habíamos memorizado tantas veces en apuntes de clase, dejan de resultar útiles al constatar que la realidad no siempre coincide con ellos. Comenzamos, incluso, a mirar con recelo manuales cuyas afirmaciones tomamos durante años como evidencias aparentemente irrefutables.

“Hay toda una historiografía de éxito que tiene un particular apego a las certezas”, señala José Carlos-Mainer, “considera que una generación anula a la anterior y la rebate, que los llamados *novísimos* negaron la poética realista, que hay un conflicto literario real entre los llamados “poetas de la experiencia” y los poetas de la trascendencia, que la narrativa de los ochenta es distinta a la de los noventa... De la manía de la simetría y de una concepción mecánica del tiempo histórico surgen personalizaciones abusivas y conceptos inestables” (2005:10). De acuerdo con Mainer, preferimos guardar distancia con los resúmenes que tratan de acotar la novela de finales del siglo XX y comienzos del XXI en una escueta serie de rasgos genéricos. Tales clasificaciones pueden ser operativas e incluso prácticas, pero a medida que nos acercamos a los autores contemporáneos podemos constatar que esos esquemas ignoran o suavizan cada texto que contradice dichas hipótesis.

Quizás lo más recomendable sea huir de las clasificaciones fáciles, pero erróneas. Hemos optado por arriesgarnos a ir más allá, aunque a cambio signifique tener la sensación de que el panorama es más confuso y menos definido. ¿Cómo lo haremos? Las siguientes páginas son una respuesta a esa pregunta. En primer lugar, recogeremos las percepciones compartidas respecto al momento actual. En segundo lugar, examinaremos la validez de tales percepciones. Para ello analizaremos las distintas tendencias de la novela que se enfrentan hoy en España. En el camino, señalaremos el lugar que ocupa Javier Cercas en el paisaje literario español y el modo en que su obra narrativa refleja las principales corrientes del presente. Asumiendo que la verdad absoluta es inalcanzable, en todo este recorrido procuraremos no dejarnos llevar por certezas engañosamente rotundas y en su lugar “descubrir modestamente las verdades, aunque sean parciales y precarias” (Bedarida, 1998: 19-27). Hemingway, imaginamos, no habría estado de acuerdo.

Ahora bien: ¿existe algún acuerdo sobre los rasgos que caracterizan a los textos? En otras palabras: ¿qué define a la novela española de finales del siglo XX y comienzos del XXI?

Una respuesta rápida consiste en decir que no hay respuesta. La novela, como contábamos en nuestro capítulo dedicado a las bases teóricas, se muestra escurridiza ante los intentos de encapsularla, parece burlarse de las teorías, huye de clasificaciones. Los estudios académicos parecen por tanto ir siempre un paso por detrás. Los investigadores se acercan a los textos, pero éstos se alejan, según Félix de Azúa, “como las gaviotas que alzan el vuelo a medida que uno se acerca a ellas” (2013: 117). Los autores, además, optan por eludir cualquier intento de definición y suelen mostrarse alérgicos ante la idea de encuadrarse en determinados rasgos genéricos. “Creo que

el rasgo más distintivo de la ficción del siglo XXI es la ausencia de rasgos específicos”, responde con elegancia Rosa Montero, “la realidad es hoy tan móvil y tan confusa que las novelas, al intentar reflejarla, son como garabatos de arena que dibuja el viento” (2011: 293-296).

Como todo lo anterior no parece llevarnos muy lejos, será mejor que observemos algunas apreciaciones literarias compartidas. Son, como ya se ha indicado, aproximaciones que no alcanzan a iluminar el conjunto de la producción novelística del presente, pero que pueden sernos útiles para comenzar a orientarnos en el mapa. ¿Cómo es la novela española actual? Estas son algunas respuestas y planteamientos que pueden encontrarse a menudo:

1. **Una novela más clara, más fácil, más legible, más narrativa.** Así lo ve por ejemplo nuestro autor. Javier Cercas destaca la “legibilidad” y la “narratividad” como “los dos rasgos más visibles, si no de la corriente dominante de la narrativa en castellano sí de una cierta corriente dominante en la narrativa seria escrita en castellano en los últimos años” (“Print the legend”, 2007). En su artículo, donde analiza el éxito póstumo de Roberto Bolaño, Cercas subraya que el autor contemporáneo ha dejado de ser “gratuitamente exigente con el lector” y de enrocarse “en autofagias experimentalistas más o menos novedosas”. Hoy predomina un autor que se muestra “legible, inmediatamente cordial” (“Print the legend”, 2007).
2. **La historia importa más que la forma.** De manera íntimamente ligada a lo anterior, el interés principal de los narradores consiste hoy en contar una historia interesante – sostenida por personajes bien definidos y por una trama sólida – antes que dejarse llevar por los alardes de estilo. El lenguaje queda supeditado a la narración y no a la inversa. Lo explican Prieto de Paula y Langa Pizarro en su *Manual de literatura española actual*: “La pretensión de los escritores no se centra principalmente en el ámbito formal, “sino en el deseo de conectar con el lector a través del argumento” (200: 197).
3. **Destaca la diversidad de tendencias.** “La mayor tendencia: la pluralidad de tendencias”, escribía en 1985 Joaquín Arnáiz. Hoy ese diagnóstico parece común entre muchos estudiosos. En *La realidad inventada*, Fernando Valls señala: “sorprende la variedad temática y estilística” (2003: 12). Prieto de Paula y Langa Pizarro coinciden: “Avanzada la democracia, la libertad creativa de los narradores españoles dio lugar a una gran diversidad técnica y temática, que permitió la convivencia de subgéneros codificados, históricos y policíacos sobre todo, con planteamientos testimoniales, intimistas y ensayísticos” (2007: 197). Hoy día, según Gracia y Ródenas, “el valor literario puede ser de muchos tipos, incluido el comercial y popular, e incluido también el más exigente y minoritario, el más inconformista o el tentado por alguna forma de radicalidad” (2011: 7).
4. **Una novela híbrida, donde se dan cita distintos géneros y discursos.** En el prólogo a *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, la profesora Geneviève Champeau subraya que “uno de los rasgos destacados de la narrativa actual es su hibridez” (2011: 10). Para esta autora, si bien la novela ha sido históricamente un género vampírico, la tendencia a colonizar otros territorios -propios de la historiografía o el periodismo- se ha

visto agudizada entre los novelistas del siglo XXI. Con otras palabras, Gonzalo Navajas expresa una idea de fondo semejante: “Los rasgos generales más destacados de la situación posmoderna son la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal” (2000: 268). Y Fernando Valls comparte la idea de una novela formada a partir de materiales heterogéneos: “realismo crítico y fantasía, cosmopolitismo y enraizamiento, e hibridez genérica, son algunos de las peculiaridades más llamativas de la narrativa de estas dos últimas décadas”. (2003: 9).

Llegados a este punto, Hemingway nos recomendaría detenernos, darnos por satisfechos y pasar a otro asunto. Contamos con cuatro criterios sobre los que existe un cierto acuerdo entre académicos, escritores y críticos. Son, además, acercamientos válidos, acertados, perspicaces. ¿Para qué enmarañar más las cosas?

Sin dudar de su valor, ocurre sin embargo que algunas de estas ideas pueden ser muy matizadas. En primer lugar, y aunque el escaparate de las librerías nos muestra una rica oferta de opciones, ¿podemos asegurar que la novela de hoy es más rica y diversa que la de décadas pasadas? Nos inclinamos a pensar que así es, pero como también advierte Santos Sanz Villanueva: “Resulta, sin embargo, que esa variedad tiene algo de espejismo, porque la limita el auge arrasador de un puñado de subgéneros que, en última instancia, son los que predominan en una sociedad de consumo que obliga al escritor a inclinarse de manera más o menos consciente por las formas de mayor aceptación” (2000: 259).

En segundo lugar, ocurre que algunas definiciones sobre la novela española de nuestros días guardan cierto parecido con ideas que ya era posible encontrar a comienzos del siglo XX. Conviene extremar las precauciones. “¿Hay un tipo único de novela? Yo creo que no. La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente”. Podría parecer un análisis sobre la literatura de la postmodernidad, pero estas reflexiones fueron escritas por Pío Baroja en 1925 en su “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” con el que comienza *La nave de los locos* (1987:72)³³.

Baroja utiliza un adjetivo: proteico. Como Proteo, el dios marino que cambia de forma, cada vez que creemos haber atrapado a la novela con las redes de la teoría, ésta se nos escapa entre las manos. Debemos pues dar un paso más: es decir, complicarnos. Quizá no podamos agarrar a Proteo (Ariosto, hijo de Platón, consiguió atarlo mientras dormía, pero con la novela esto no es posible), pero sí podemos, en cambio, observar sus progresivas metamorfosis. Comparar la literatura española de comienzos del siglo XXI con aquella que imperaba a finales del siglo XIX y comienzos del XX nos ofrece algunas claves sobre cómo ha mutado la criatura que deseamos examinar. Seguir su evolución nos ayuda, de este modo, a entender mejor la novela que se escribe en el presente.

³³ Con la distancia del tiempo, resulta de enorme interés ver aquí el dardo que Baroja lanza en *La nave de los locos* contra Ortega y Gasset. Frente a la idea del filósofo, quien consideraba que el género podría llegar a agotarse por falta de temas, el vasco responde en su prólogo con un epígrafe titulado “La larga vida de la novela”, donde se puede leer: “Hace algún tiempo, un profesor de Madrid decía en un periódico de provincias que la novela estaba llamada a desaparecer y que no podía interesar a los lectores modernos la vida de una familia como los Rougon-Macquart o la existencia de una mujer como Madame Bovary. Esto tiene el mismo valor, a mi juicio, que las predicaciones que oíamos hace años a algunos pobres maestros de escuelas libertarias que nos decían, como quien hace un descubrimiento: «La bandera no es más que un trapo de colores. Morir por ella es morir por una percalina» (1987: 71).

Las metamorfosis de Proteo.

Las metamorfosis de Proteo es el título que Guillermo de la Torre dio en 1956 a su colección de ensayos sobre literatura publicados en la *Revista de Occidente*. De la Torre, miembro fundador del Ultraísmo, se refería así al estado de permanente mutación que parece marcar al género novelístico. ¿Cuáles han sido esos cambios a lo largo del siglo XX? En este apartado pretendemos señalar dos elementos tradicionales de la novela que se han visto radicalmente transformados. El primero tiene relación con la figura del autor (y de manera extensiva, a un hijo de éste: el narrador). La segunda gran transformación afecta al mismo final de las novelas, lugar en el que la función de ofrecer respuestas ha quedado abolida. El análisis en paralelo de las obras de Javier Cercas -de su concepción literaria, de sus narradores y sus finales- nos servirá para ver con nitidez la naturaleza de estos cambios.

Vayamos al primer punto. La primera gran diferencia que observamos entre la novela contemporánea y la que se escribía a finales del siglo XIX afecta de lleno a la función de la literatura. En la actualidad, el cometido de la novela es básicamente el del ocio, sin mayores aspiraciones. Los novelistas no han renunciado a la calidad, aunque algunos críticos pesimistas insistan en ello. Se ha rebajado, no obstante, la gran ambición de la novela decimonónica. Cercas alude a ello en uno de sus artículos, titulado precisamente “Esto es solo entretenimiento”

La pregunta persiste, aunque ahora parezca otra: ¿Para qué sirven entonces los libros, para qué sirven las películas? A esta pregunta se le pueden dar muchas respuestas; la que más me gusta dice que los libros y las películas no siempre nos hacen mejores, ni más felices, pero siempre ensanchan nuestra vida, la vuelven más rica y más compleja, y por lo tanto más digna de ser vivida. Hay, sin embargo, una respuesta más elemental y verdadera, que por eso quizá se nos olvida casi siempre: los libros y las películas sirven para entretenerse, para divertirse, para derrotar al aburrimiento. Parece una respuesta trivial, porque parece una misión modesta; no lo es: si tienen razón Baudelaire y Fromm y Russell, no hay misión más noble ni más útil que esa. (“Esto es...”, 2011).

¿Por qué ocurre así? Cercas, en su ensayo sobre la obra de Gonzalo Suárez, observa que la función de la literatura ha cambiado. “El escritor ha perdido su grandeza, la dignidad que en otro tiempo le otorgó su misión de guía de la colectividad, de proveedor de los sueños y mitos a través de los cuales los hombres entendían el mundo y saciaban su sed de irrealidad” (Suárez: 332). Durante otros períodos la novela ha tenido una función voluntariamente más exigente, que tenía que ver con la explicación del mundo y el lugar que el hombre tiene en él. La gran novela, del siglo XIX pero también de comienzos del XX, tenía entre sus propósitos significar el mundo. Esa gran ambición aparecía en latitudes geográficas muy distinta. Es el proyecto de Flaubert y Proust en Francia; de Dickens en Inglaterra; de Galdós en España; Dostoievski y Pushkin en Rusia, de Manzoni en Italia, de Eça de Queiroz en Portugal.

Ahora por el contrario, “la figura del escritor desempeña un papel cada vez más precario en el ámbito de la civilización de masas” (Suárez: 332). El escritor, anota Cercas, se ha convertido “en un animal de otro tiempo”, y “constata sombríamente que su labor ya no tiene sentido” (333). ¿Qué

es lo que ha cambiado? ¿En qué momento se redujeron las ambiciones de la novela? No se trata, conviene aclarar, de capacidad artística. La angustia de la influencia, que lleva a los escritores contemporáneos a mirar a los autores de la tradición como cumbres insuperables, no responde a una cuestión de talento. Pese a lo que pueda parecer, como ha señalado el historiador Eric Hobsbawm “aunque sepamos poco acerca de la distribución de las capacidades excepcionales entre los seres humanos y acerca de su variación, resulta más razonable suponer que hay rápidos cambios en los incentivos para expresarlas (o bien de los medios en los que se expresa o en la motivación para expresarse de una manera determinada) más que en la cantidad de talento disponible”. (1998: 506).

La respuesta obedece pues a otras razones. En su obra sobre Gonzalo Suárez, Javier Cercas señala el protagonismo de los medios de comunicación de masas: “en una sociedad donde los *mass media* han usurpado las funciones tradicionalmente ejercidas por el escritor -contar historias, añadir mundos posibles a la realidad, crear mitos- el escritor está condenado a desaparecer” (Suárez: 332). Por otro lado, en su Tesis sobre Enrique Vila-Matas, la profesora Cristina Oñoro realiza un análisis divergente. De acuerdo con esta autora, el cambio en la función del escritor entronca directamente con la epísteme posmoderna:

La cosmovisión posmoderna está fuertemente marcada por la carencia de certezas. Esta ausencia de seguridad - en el yo, en el mundo, en Dios - se percibe claramente en la imposibilidad de ofrecer una imagen total del universo, rasgo que distingue a la mayoría de narradores europeos de fin de siglo. (2007: 204).

Todavía a comienzos del siglo XX, la novela procuraba dar un significado a la totalidad de la experiencia humana. Conforme avanza la centuria, ese propósito se diluye. ¿De qué modo? Los primeros en alterar el plan son los vanguardistas. Los críticos anglosajones suelen subrayar el papel de dinamiteros del irlandés Joyce y la inglesa Virginia Woolf. Junto a ellos habría de incluirse a los surrealistas franceses, al futurismo italiano, a Kafka, a Pessoa, a Pirandello. También contribuye de manera decisiva a este cambio de paradigma la llamada novela “deshumanizada”, según el término con el que Ortega y Gasset bautizó en España a las obras de autores como Unamuno, Jarnés o Pérez de Ayala. De manera gradual, a medida que las grandes respuestas que explicaban el mundo son cuestionadas, la novela abandona la tarea de explicarlo todo. Generar nuevos interrogantes, desdibujar los límites de la historia y sembrar dudas en el lector pasa a ser una operación legítima.

En 1900 los novelistas podían tener una idea clara a la hora de atacar la página en blanco. ¿Cuál es la función de lo que escriben? ¿Por qué toman la pluma? ¿Con qué fin? Emile Zola, Honoré de Balzac o Leopoldo Alas no tendrían muchas dificultades para dar una respuesta; ninguno dudaba de la importancia de su trabajo. Cien años más tarde, buena parte de los escritores contemporáneos se encogerían de hombros ante cuestiones de este calibre.

Si ahora saltamos de la teoría a la práctica, podemos ver cómo resulta natural que la pérdida de fe en la visión trascendental del papel del novelista se traduzca en sus creaciones. “Perdido el asidero trascendental, el yo de la novela se muestra incapaz de crear una visión total y omnisciente del mundo”, escribe Oñoro, quien enfatiza en la idea de ‘la muerte del autor’ propuesta por Barthes.

“La muerte del autor ha repercutido profundamente en la construcción de la voz narrativa. Ésta ya no puede ser ‘autorial’: los textos posmodernos están llenos de narradores poco fiables, intrusivos y metaficcionales que hacen circular la narración de un nivel diegético a otro, pues ya no funcionan como fundamento último que sirva como límite. En otras palabras, ya no hay una instancia superior”. (2007: 204).

Por otro lado, para el escritor británico David Lodge, existen razones de eficacia narrativa:

En parte porque disipa la ilusión de realismo y reduce la intensidad emocional de la experiencia representada, al llamar la atención sobre el acto de narrar y también porque afirma una especie de autoridad, de omnisciencia cuasi divina, que nuestra época escéptica y relativista se resiste a conceder a nadie. La narrativa moderna ha tenido tendencia a suprimir o eliminar la voz autorial, presentando la acción a través de la conciencia de los personajes, o confiando directamente a éstos la tarea de narrar. (1998: 28).

Lodge, en este caso, se refiere al empleo de técnicas como el flujo de conciencia, que al describir la historia a través de los pensamientos de sus personajes rompe con el modelo tradicional. Esto ocurría en las primeras décadas del siglo XX. Más adelante la voz autorial regresaría, pero eso sí, transformada. El narrador asume ahora que aquello que cuenta no es ya una revelación inspirada por el genio (como pensarían los románticos) ni un reflejo del mundo (como pensaban los realistas). El narrador decimonónico intentaba disimular su huella, hacernos olvidar que la historia que leemos es un artefacto verbal. Los autores posmodernos, por el contrario, “desarman la crítica anticipándose a ella; halagan al lector al tratarlo como a un igual a nivel intelectual; como alguien lo bastante sofisticado como para no sorprenderse cuando le enseñan que una obra narrativa es una construcción verbal y no un pedazo de realidad” (Lodge, 1998: 28).

Todos estos cambios pueden percibirse con nitidez en la obra de Javier Cercas. Fijémonos en la voz autorial de sus novelas. ¿Quién narra las historias? ¿Podemos confiar en lo que cuenta? ¿Cómo saber si no miente? Ya hemos señalado en varias ocasiones cómo el narrador de *Soldados de Salamina* llamado Javier Cercas (divorciado, huérfano de padre, en paro) se diferencia mucho del señor de carne y hueso también llamado Javier Cercas que aparece en la foto de la solapa. Incluso sin conocer esos datos biográficos, una lectura atenta nos lleva a no fiarnos del todo. Hacia la mitad del libro, este narrador asegura que va a escribir un relato real -“Será como una novela. Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad” (*Soldados*: 68)-. Pero páginas más tarde nos da la pista de que la última parte de la historia puede ser inventada: “En todo caso se trata de encontrarlo y de salir de dudas -le corté, adivinando el final de su frase- “...si no es él, te inventas que es él” (*Soldados*: 166).

Como bien sabemos desde *El lazarillo de Tormes*, los personajes intradieгéticos (más aún quienes protagonizan las historias que narran) son por naturaleza sospechosos. La razón es puramente humana: difícilmente contaremos con neutralidad una historia que nos concierne de lleno. Al lector, de forma automática, le surgen algunas preguntas: ¿por qué me cuenta esta historia este individuo? ¿Qué motivos le llevan a ello? ¿Oculta algo?

Consciente de ello, Cercas lleva ese juego hasta el límite. En *La velocidad de la luz*, su personaje principal se presenta de tal forma que nos invita a levantar la guardia: “Ahora llevo una vida falsa, una vida apócrifa y clandestina e invisible aunque más verdadera que si fuera de verdad, pero yo todavía era yo cuando conocí a Rodney Falk” (*Velocidad*: 15). Hábilmente mezclados, los adjetivos empleados para definir su vida (“falsa, apócrifa, clandestina, invisible”) nos muestran a un narrador decidido a arrojar por la borda cualquier crédito que estuviéramos tentados a ofrecer. El final de la frase (“yo todavía era yo”) arroja más sombras. Implica que la persona que nos habla es alguien distinto. ¿Quién es entonces? Aún no hemos franqueado el umbral del primer párrafo y ya intuimos que nos movemos entre brumas.

Esa zona de incertidumbre es un rasgo estructural en totalidad de los libros de Cercas. Como obras metaficcionales, no es raro que el narrador detenga el curso del relato, se pregunte en voz alta cómo y por dónde debe continuar, pierda la fe en su tarea o dude en voz alta de la veracidad de su historia³⁴. Cuando el narrador Javier Cercas se cuestiona la autenticidad de su relato, pone en marcha un recurso muy útil. El pacto con el lector varía. Ya en su Tesis sobre Gonzalo Suárez, Cercas anotaba esta técnica: “¿Qué significa partir de la ficción? Significa, si no me equivoco, que ésta no desea ni siquiera similar que es una realidad, sino que abiertamente se reconoce ficticia (...) y, a partir de esa constatación, establece unas nuevas reglas de juego” (*Suárez*: 21).

Podemos concluir de este modo: en un clima intelectual agudamente escéptico y en la que tanto el autor como el público han perdido la fe en la trascendencia, los autores parecen moverse mejor mediante una incertidumbre asumida en lugar de mostrar una aparente seguridad que de inmediato sería percibida como falsa. Prestamos más atención a un narrador que, muy consciente de las convenciones literarias, desde la primera línea nos confiesa que en realidad no existe ninguna razón para creerle. Mediante esta argucia, además, resulta más fácil que pensemos que, tras juego de ambigüedades y engaños, más allá de los contornos borrosos del relato, se esconde alguna verdad. Un secreto que, por su misma inaccesibilidad, adquiere una condición más auténtica. Por eso, aunque la vida del narrador *La velocidad de la luz* sea “falsa, apócrifa, clandestina e invisible” también puede ser al mismo tiempo “más verdadera que si fuera de verdad” (*Velocidad*: 15).

Ya señalamos al comienzo de esta Tesis que el mapa de la literatura actual presenta extrañas peculiaridades. Es, decíamos, un plano en movimiento. Y la figura que observamos, Javier Cercas, es un elemento móvil, dinámico y no estático. Veíamos, asimismo, que el mapa propuesto por Borges en *Del rigor en la ciencia* (“Un mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio”) no

³⁴ “Naturalmente los escritores con frecuencia pierden la fe en lo que están haciendo, pero no suelen confesarlo dentro del texto”- escribe David Lodge- “Hacerlo es reconocer un fracaso... aunque también, tácitamente, afirmar que semejante fracaso es más interesante y auténtico que un “logro” convencional” (1998: 329). Un paralelismo interesante con el cine podemos encontrarlo en la película *Manhattan* (1979), dirigida por Woody Allen. Al igual que otros autores que juegan con la autoficción, Woody Allen a menudo desafía los marcos convirtiendo a su protagonista (un personaje representado por él mismo) en narrador de la historia. En los minutos iniciales de *Manhattan*, la voz en off del narrador se corrige a sí misma hasta cuatro veces, incapaz de dar con la primera frase que dé comienzo a la historia, un recurso ajeno al lenguaje cinematográfico y que imita la figura de un escritor indeciso que tacha las primeras líneas de su relato a medida que las escribe.

resultaba manejable para nuestra investigación.

Aun así, seguimos necesitando un mapa. Nos urge una representación que permita conocer el modo en que se articula el territorio de la literatura. Capaz de servirnos, por tanto, para conocer qué regiones ocupan el centro y cuáles la periferia, cuáles son las avenidas principales y cuáles las zonas más habitadas. Será, por otro lado, un mapa que nos oriente no sólo a través del espacio, sino del tiempo, que nos permita localizar el origen en la tradición de las propuestas literarias actuales. Un mapa imposible. O tal vez no. Un mapa, en todo caso, de naturaleza literaria. Cristina Oñoro, en su excelente Tesis sobre Enrique Vila-Matas, propone tomar como modelo el mapa que dibuja Italo Calvino en *La ciudad invisible*:

El Gran Kan posee un atlas en el cual están reunidos los mapas de todas las ciudades: las que levantan sus murallas sobre firmes cimientos, las que cayeron en ruinas y fueron tragadas por la arena, las que existirán un día y en cuyo lugar sólo se abren por ahora las madrigueras de las liebres. Al contemplar estos paisajes esenciales, Kublai reflexionaba sobre el orden invisible que rige las ciudades, en las reglas a que responde su manera de surgir y cobrar forma y prosperar y adaptarse a las estaciones y marchitarse y caer en ruinas [...] El atlas tiene esta virtud: revela la forma de las ciudades que todavía no poseen forma ni nombre. (2007:59).

Calvino no recomienda usar un mapa, sino un conjunto de ellos: un atlas. Aunque inconmensurable, su idea ofrece grandes ventajas. De entrada, nos revela información no sólo sobre el presente, sino también sobre el pasado; algo enormemente provechoso, puesto que, como ha escrito Jordi Gracia, un rasgo característico de la novela contemporánea es su “pluralidad de estratos” (2000: 4). Al modo de un yacimiento arqueológico, la novela de nuestros días no se entiende sin analizar las capas que yacen bajo ella. Tampoco podemos perder de vista, a su vez, que en el mismo presente encontramos registros de actividad humana pertenecientes a diversas generaciones.

Pero el atlas posee una ventaja aún mayor. Oñoro ve en Calvino un guía, alguien que además de entregarnos el mapa nos indica cómo orientarnos en él:

Para ver una ciudad no basta tener los ojos abiertos - leemos en *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*-. Es necesario, en primer lugar, descartar todo lo que impide verla, todas las ideas recibidas, las imágenes preconcebidas que obstruyen el campo visual y la capacidad de comprender. Después, es necesario saber simplificar, reducir a lo esencial el enorme número de elementos que a cada segundo la ciudad pone bajo los ojos de quien la mira, y enlazar los fragmentos dispersos en un diseño analítico y a la vez unitario, como el diagrama de una máquina, a partir del cual se pueda entender cómo funciona. (1980: 282).

Ahora bien, ¿cómo funciona esta máquina? ¿Qué reglas rigen la lectura del mapa? ¿Cómo podemos enlazar esos fragmentos dispersos?

Nuestro mapa posee dos reglas que lo convierten en un objeto fascinante. En primer lugar: el mapa es performativo, no sólo define una realidad previamente existente, sino que también la crea. La segunda regla, derivada del punto anterior, nos indica que son los estudios críticos los que, al

establecer una trama a partir de elementos dispersos, crean “cristalizaciones de sentido” (Mainer, 2005: 7). Esto es: son construcciones teóricas las que tejen un orden sin el cual difícilmente podríamos orientarnos en el multiforme organismo de la creación literaria.

Un mapa que crea la realidad.

Observemos cómo operan estos dos principios. Respecto al primer punto, en su prólogo a la *Historia de la literatura española*, José Carlos Mainer advierte que cuando un investigador usa conceptos como literatura o historia es consciente de estar invocando una pluralidad de interpretaciones: “No hay ninguna de esas palabras, que no sea, cuando menos, plurívoca. Y todas ellas, de añadidura, tienen buena parte de enunciaciones performativas, de aquellas que crean su realidad por el solo hecho de mencionarla”. ¿Es posible? Parece un efecto cabalístico, como cuando un matrimonio cobra existencia por el verbo mágico del sacerdote (“yo os declaro marido y mujer”). Sin embargo, esto mismo es lo que sostiene el filósofo del lenguaje J. L. Austin. En *Cómo hacer cosas con palabras* (1962) Austin defiende que el lenguaje no sólo expresa la realidad, sino que también la crea. En cierto modo, las investigaciones sobre la creación literaria, y más aún cuando el canon del presente no ha sido fijado, asumen este elemento de riesgo: al definir un estado de cosas también contribuyen a formarlo.

Cabe preguntarse, por ejemplo, si las descripciones más habituales sobre la novela española de las últimas décadas son efectivamente el reflejo de una realidad exterior. “¿Qué ocurre antes?, se preguntaba Austin, ¿El lenguaje crea la realidad o la realidad es previa al lenguaje?” El debate, planteado en términos abstractos, es tan sugerente como inagotable. En lo que concierne a nuestro objeto de estudio podríamos plantearlo de este modo: ¿hasta qué punto la visión del paisaje literario no está determinado por los criterios dominantes en cada momento?

Los cambios de percepción ayudarían, por ejemplo, a entender mejor algunos acelerados movimientos de tierras. En su *Autobiografía de papel*, Félix de Azúa registra la evolución de la literatura reciente desde una perspectiva personal, y en ese recorrido anota curiosos fenómenos geográficos:

Un mapa en el que se observe el desplazamiento de continentes tan prestigiosos como la poesía y la novela, así como la emergencia de nuevas tierras (el ensayo y el periodismo) que no existían para la literatura hace unas pocas décadas. (2013: 14)

Umberto Eco recomienda mirar en dirección a los géneros populares, pues su estudio resulta esclarecedor. En el último tercio del siglo XX, la fusión de elementos propios de la alta y baja cultura trae consigo una revalorización de los subgéneros narrativos. “Los escritores descubren subgéneros literariamente rehabilitados”, escriben Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2010: 6). La novela negra y la novela histórica sobresalen como las grandes protagonistas del mapa narrativo.

Las historias de policías y detectives, de amantes clandestinos o de espadachines temerarios, ausentes durante décadas de los manuales, han emergido en cuestión de décadas a la superficie de los estudios literarios. Otras áreas geográficas de la literatura popular, como serían la ciencia ficción, la fantasía heroica, o la novela de terror, se mantienen en cambio cubiertas por las aguas. La bibliografía sobre ellas es significativamente menor, lo que las convierte en regiones menos cartografiadas. No sorprenderá, de hecho, si en un análisis de la novela española de los últimos cuarenta años apenas sean mencionadas. Podemos cuestionarnos las razones de este trato diferente por parte de la crítica académica: ¿obedecería a una realidad exterior o a una percepción subjetiva? Puede argumentarse que la falta de atención de los estudios literarios es debida a que estos últimos subgéneros no han gozado de mucho predicamento en España. Es una respuesta cierta, pero que no obstante significa pasar por buena parte de la obra de Ana María Matute, (que en títulos como *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth* dibuja mundos no muy distintos al universo de J.R.R. Tolkien), buena parte de la obra de Rosa Montero (*La función delta*, *Temblor*, *Historia del Rey Transparente* o *Lagrimas en la lluvia*) o las criaturas fantásticas del *Bestiario* de Javier Tomeo.

Puesto que no existe un baremo objetivo por el cual las historias protagonizadas por Guardias Civiles o por tercios de Flandes sean más dignas de interés que aquellas en las que aparecen naves espaciales, dragones o viajes en el tiempo, puede observarse que el acuerdo sobre lo que constituye la novela de nuestros días puede variar. La mirada del observador condiciona la forma del mapa. En varias ocasiones hemos aludido ya a la idea de Javier Cercas según la cual “el presente nunca es sólo presente, sino que abarca una perspectiva sobre el pasado” (“Pasado cambiante”, 2013). Así, tendemos a olvidar que la visión que predomina en la actualidad no abarca exclusivamente nuestro tiempo. En fechas no muy lejanas, (y por medio de autores como Ray Bradbury, George Orwell, Isaac Asimov o Aldous Huxley) la ciencia ficción gozaba de un cierto prestigio intelectual, mientras que las historias policíacas eran vistas como entretenimiento de escaso valor. Nada indica que en el transcurso de las próximas décadas los criterios no puedan variar de nuevo, obligando con ello a una reevaluación del mapa de las letras españolas de comienzos del siglo XXI. Una vez más, en ese caso, la visión del cartógrafo afectaría al territorio descrito.

Ante tantas precauciones, es posible que el investigador de la novela contemporánea o el lector de esta Tesis se deje llevar por la impaciencia. ¿Cómo podemos orientarnos? ¿Qué elementos del mapa pueden servirnos como puntos de referencia que ofrezcan seguridad? ¿Dónde encontrar claves interpretativas? En *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española 1944-2000*, José-Carlos Mainer propone mirar en una triple dirección:

Elegir a un autor, leer una obra escogida entre otras, establecer una trama que enlace nombres y títulos de libros supone que construimos (los críticos, los historiadores) cristalizaciones de sentido. Precarias, pese a todo, y parecidas a los tanteos que ensayamos cuando estamos en casa ajena y encendemos luces que clarifican lo que hay alrededor pero quizá, sobre todo, nuestro papel en el dominio que nos acoge. Quizá, en efecto, no sea demasiado claro el significado de cada elemento de la secuencia propuesta: autores, obras, tramas, si la enunciamos ahora en escala ascendente. Corresponde, en efecto, a tres modos de trabajar (2005: 7).

En palabras de Mainer, las tramas constituyen “la perseverancia de temas o motivos a través de una vista panorámica de obras y autores” (2005: 7). Los tres elementos se interrelacionan. Conviene apreciar, según señala, que las tramas que engarzan a obras y autores son en sí mismas construcciones teóricas. Constituyen interpretaciones, pero en ningún caso surgen de manera aleatoria. Antes al contrario, las tramas únicamente pueden trazarse mediante una observación pausada. Como ocurre en los juegos ópticos de las fotografías tridimensionales, solo tras pasar mucho tiempo mirando un dibujo en apariencia abstracta llegamos a atisbar la imagen que se oculta al fondo. En este caso, el dibujo que busquemos nos dará una imagen sobre las corrientes más destacadas de la literatura española actual y con ellas, finalmente, las formas que marcan la propuesta literaria de Javier Cercas.

Antes de llegar al análisis de estas tendencias habremos primero de saber quiénes viven hoy en ese territorio al que hemos llamado “novela española contemporánea”. Hacernos con un registro de población es, admitimos, una tarea imposible. Ningún investigador posee el catálogo completo de los nombres, por más que exista constancia de esfuerzos homéricos por dar con un censo de autores, o de autoras³⁵. La lista de libros, con más razón, habrá de resultar inabarcable. Resulta necesario por tanto encontrar algún punto de conexión. Y entre ellos, necesariamente, el primero que sobresale es el elemento generacional. Santos Sanz Villanueva se refiere a “la dinámica de la biología humana” (1984: 11) como uno de los pocos baremos que posibilitan el consenso y que sirve de referencia para orientarse. Será, también, el lugar desde el que empezamos nuestro viaje.

Aunque parezca un término en desuso, aun resulta útil aproximarse a los grupos de escritores atendiendo a su pertenencia o no a una generación. Como norma, el criterio generacional se basa en las fechas de nacimiento o en el momento del debut literario. Visto así, podría considerarse una elección superficial. No lo es. Como ha escrito Juan Francisco Fuentes, importa la existencia de “un espacio generacional compartido, delimitado por vivencias, inquietudes e iniciativas comunes, con independencia de que el interior de ese espacio resultara más o menos habitable y de que la relación entre sus ocupantes estuviera presidida por una feroz rivalidad” (Fuentes, 2008).

Muchos autores han tratado de establecer las premisas necesarias para que pueda hablarse en rigor de una generación literaria. Entre los muchos parámetros que se barajan, consideramos aún válidas las que establecía Pedro Salinas al estudiar la Generación del 98:

³⁵ Más que un censo completo de autores, existen listas de escritores atendiendo a diversos criterios, como su edad, su sexo o su propuesta estética. Como señalaba Jordi Gracia en *Los nuevos nombres: 1975-2000*, en el año 1998 la profesora Alicia Redondo Goicoechea había dado con la cifra de ciento setenta y cuatro novelistas españolas que entre 1970 y 2000 ven publicadas sus obras. “Pour un catalogue des romancières espagnoles en castillan, 1970-2000”, Bussière-Perrin, 1998, pp. 319-353. En clave generacional, pero igualmente minucioso, el escritor sevillano Juan Bonilla registraba en 1996 cuarenta nuevos narradores aparecidos entre los años 1990 y 1995. “Cada cuál por su cuenta. Notas sobre la última narrativa en España”, *Clarín*, 1 (enero-febrero de 1996) pp.7-11.

- a) coincidencia en el nacimiento en años poco distantes,
- b) homogeneidad de educación recibida,
- c) relaciones personales entre los miembros del grupo,
- d) experiencia vital compartida,
- e) un mismo lenguaje generacional y
- f) actitud crítica pasiva o activa hacia grupos literarios o artísticos anteriores.

Cada generación - de novelistas, de intelectuales, de artistas- se enfrenta de forma consciente o no a una serie de interrogantes comunes. Sus miembros comparten “vivencias personales, contextos históricos y procesos de formación intelectual claramente diferenciados” (Fuentes, 2008). Incluso en textos de enemigos irreconciliables, el investigador puede encontrar un léxico compartido, al igual que una visión del mundo reveladora de una misma idiosincrasia generacional.

¿Qué generaciones conviven hoy en el panorama literario? Dado que los grandes interrogantes de cada época mantienen una estrecha conexión con el momento histórico, es comprensible que los grandes acontecimientos del siglo XX sirvan para segmentar los diferentes grupos. Tal vez los estudiosos del futuro alcancen a establecer otras longitudes de onda a través de enfoques menos deudores de la historiografía política. Por el momento, sin embargo, la Guerra Civil, la dictadura del General Franco y la transición a la democracia constituyen aún principales los marcos de referencia.

Para nuestra clasificación nos hemos basado principalmente en las propuestas de *Historia y Crítica de la literatura española*, coordinado por Francisco Rico y en *El fin de la sospecha: calas significativas en la narrativa española reciente, 1993-2003*, de Ángel García Galiano. Publicados con una década de diferencia (1992 y 2004, respectivamente) ambos estudios plantean la convivencia de cinco generaciones³⁶. No obstante, el fallecimiento de algunos de los nombres más destacados y la emergencia de nuevos autores obligan a reconsiderar la taxonomía, que puede englobarse en tres grandes bloques.

³⁶ Francisco Rico muestra las siguientes: la generación del 27, la generación del 36, la generación del 50, la generación del 68 y por último la generación que comienza a publicar tras el fin de la dictadura. Esta división aparecía publicada en 1992. El profesor García Galiano opta por otra clasificación: los escritores nacidos en el umbral del siglo XX (Francisco Ayala y Rosa Chacel, hoy fallecidos), los nacidos en la década de los 20, (Camilo José Cela, Miguel Delibes, Ana María Matute), los nacidos hacia 1940 (Luis Mateo Díez, José María Merino, Álvaro Pombo, Antonio Muñoz Molina, Juan José Millás), los nacidos en los sesenta y setenta (entre los cuales habría de incluirse a Javier Cercas) y las últimas generaciones (nacidos a partir de 1980).

1. En primer lugar, la generación nacida antes de la Guerra Civil. Muchos han alcanzado los mayores reconocimientos de las letras españolas, incluido el premio Cervantes, pero han dejado de ocupar el espacio central del panorama literario. Aun así, ejercen una enorme influencia sobre los autores actuales. Formarían parte de este grupo figuras como las de Ana María Matute (1925-2014) Caballero Bonald (1926), Rafael Sánchez Ferlosio (1927) Juan Marsé (1933) o los hermanos Goytisolo: Juan (1928), Luis (1935) y José Agustín (1928-1999).
2. En segundo lugar, los nacidos en la posguerra, hacia la década de 1950. Comienzan a publicar en los últimos años del franquismo o en los primeros años de la transición a la democracia. Entre sus nombres encontramos a Eduardo Mendoza (1948) Enrique Vila-Matas (1948), Javier Marías (1951), Rosa Montero (1951) o Antonio Muñoz Molina (1956). Habría que incluir en esta lista al fallecido Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003). Pertenecientes a escuelas muy diversas, este grupo destaca por haber sellado el denominado “pacto con el lector”, consistente en líneas generales en haber alcanzado el favor de amplias capas del público sin por ello renunciar a la exigencia artística. Se trata de una generación cuyas obras son traducidas, leídas y premiadas en el extranjero. Y son estos mismos escritores quienes en la actualidad, a comienzos del siglo XXI, ocupan la centralidad del espacio literario en España. Gozan de mayor presencia en los medios de comunicación, disponen de un elevado reconocimiento público y sus voces cuentan con un peso destacado en el debate intelectual y político en España.
3. En el tercer grupo constarían una serie de autores nacidos entre los años 60 y 70. Su debut literario tiene lugar cuando la transición. Entre ellos cabe citar a Almudena Grandes (1960), Belén Gopegui (1963), Ignacio Martínez de Pisón (1960) o Lorenzo Silva (1966). Es en este grupo donde tiene cabida Javier Cercas, nacido en 1962. Los integrantes de esta generación comparten haberse formado como escritores fuera del contexto de la dictadura y una formación lectora menos ligada a la tradición española. En el caso de Javier Cercas, en su obra se percibe un acercamiento a otras historias literarias, en especial la procedente del *boom* latinoamericano.

Faltaría por consignar a los escritores nacidos con posterioridad a estas fechas. Para dicha tarea conviene colocar un cartel de ‘cuidado’ pues, como apreciaremos a continuación, el uso de la palabra generación suele responder más a estrategias de mercadotecnia que a verdaderas renovaciones estéticas.

Últimas generaciones: entre la ruptura y el marketing.

Año 1994: José Ángel Mañas, de 23 años, resulta finalista del premio Nadal. La obra premiada es *Historias del Kronen*, libro que llama la atención por su mezcla de argot juvenil, nihilismo generacional y abundante presencia de alcohol, sexo, drogas y violencia televisiva. En pleno vendaval de su éxito, Mañas afirma haber escrito su libro de un tirón, en quince días. Reconoce la influencia directa de Bret Easton Ellis, el autor de moda en los EE UU y figura destacada de un movimiento de existencia efímera (pero de gran repercusión en aquellos años) conocido como *brat-pack*³⁷. Casualidad o no, y tratándose del 50 aniversario del Nadal, varios asistentes repararon en una singular coincidencia: no era la primera vez este galardón decidía lanzar a la fama a una joven promesa. Medio siglo antes, la primera ganadora del premio Nadal, Carmen Laforet, contaba exactamente con 23 años cuando deslumbró al jurado con *Nada*.

Regresemos a los años noventa. Tras el éxito de la obra de Mañas (adaptación cinematográfica incluida) críticos, periodistas y agentes editoriales se apresuraron a bautizar a un nuevo grupo de escritores como Generación Kronen. También recibieron otros nombres: Generación X (por la novela del mismo nombre escrita por el escritor canadiense Douglas Coupland) o Generación Nirvana (por la celeberrima banda de música estadounidense). Aunque no llegaron a constituirse como un grupo, a sus autores se asociaba una serie de rasgos compartidos, “una forma de existencia sin sustratos librescos, hecha con la argamasa del rock y los videoclips” (Sanz Villanueva, 1996). Por supuesto, ninguna de estas características resultaba estrictamente novedosa. Y aunque sus autores no ocultaban el magisterio de *El guardián entre el centeno*, de Salinger o el realismo sucio de John Fante y Charles Bukowski, más de un crítico saludaba sus textos como una enérgica sacudida para la novela española.

Transcurridas hoy dos décadas, no deja de resultar llamativo el agudo contraste entre el revuelo organizado en torno a estos autores y el lugar periférico que han terminado ocupando, entre la máxima atención hacia sus primeras obras y el escaso interés por sus trabajos posteriores. Con motivo del 20 aniversario de *Historias del Kronen*, José Ángel Mañas reconocía que ese libro ha

³⁷ En gran medida, el origen y la evolución de la llamada Generación *Kronen* puede leerse como una traducción en España del camino recorrido algunos años antes por los miembros del *brat-pack* (cuya traducción al castellano sería: pandilla de mocosos). A finales de los años 80, Bret Easton Ellis (*Menos que cero*), Tama Janowitz (*Esclavos de Nueva York*) y Jay McInerney (*Luces de neón*), parecían destinados a convertirse en las figuras más destacadas de la nueva narrativa estadounidense. Para el año 2005, sin embargo, sus nombres solamente ocupaban, siendo muy generosos, un tímido segundo plano frente a autores de mayor relevancia como Jonathan Franzen o David Foster Wallace. En un artículo titulado “Where Are They Now?”, la revista *Pages magazine* señalaba que todos ellos habían quedado en un tímido segundo plano, desplazados por autores de mayor relevancia como David Foster Wallace y Jonathan Franzen. En lo que concierne a *Historias del Kronen*, la deuda de José Ángel Mañas respecto a Bret Easton Ellis es notoria en varios niveles, desde el registro coloquial de la narración hasta la actitud violenta de unos personajes que, entre raya y raya de cocaína, se muestran permanentemente enfadados. Todo ello puede percibirse desde la primera línea, “Me jode ir al Kronen los sábados por la tarde porque está siempre hasta el culo de gente”, que coincide hasta en su estructura sintáctica con la frase inicial de *American Psycho*, de Bret Easton Ellis: “Estoy a punto de cabrear al llegar a *Espace*, porque estoy convencido de que no nos van a dar una mesa decente, pero nos la dan, y el alivio me envuelve como una ola impresionante”.

vendido más que la suma de todas sus obras siguientes. Sus últimos libros no mantienen continuidad con el estilo que le dio la fama, y más bien parecen ilustrar los esfuerzos fallidos por encontrar un nuevo camino, a través de títulos tan dispares como la novela histórica *El secreto del Oráculo* (2007) dedicada a la vida de Alejandro Magno, la novela detectivesca *Caso Ordallaba* (2011), o un heterodoxo manual de historia literaria: *La literatura explicada a los asnos* (2012).

Ray Loriga, quien disfrutó de una notable proyección mediática tras títulos como *Héroes* (1993) o *Tokio ya no nos quiere* (1999), acabó en 2011 escribiendo una novela dirigida al público joven, *El bebedor de lágrimas*, en la órbita de las novelas sobre vampiros adolescentes que se convirtieron en tendencia editorial a raíz del éxito de la saga *Crepúsculo*. En 2017, no obstante, su carrera ha recuperado algo de vuelo tras la obtención del premio Alfagura por *Rendición*, una novela de ciencia ficción con influencias de Juan Rulfo. Aunque más errática, sin duda, ha sido la trayectoria de Lucía Etxebarria. Autora del éxito de ventas *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (1997), ganadora del Nadal por *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), y premio Planeta por *Un milagro en equilibrio* (2004), en los últimos tiempos Etxebarria ha probado suerte como autora de manuales de autoayuda en *Tu corazón no está bien de la cabeza. Cómo salí de una relación tóxica* (2013) o como analista de la crisis económica en *Liquidación por derribo. Cómo se gestó la que está cayendo* (2013). Ese mismo año, presumiblemente por razones pecunarias, participó como concursante en “Campamento de verano”, un indescriptible *reality-show* de ínfima categoría emitido por la cadena Telecinco.

De la Tetralogía del Kronen a la Trilogía Nocilla.

Cambiemos ahora de fecha y avancemos hasta 2006. *Nocilla Dream*, debut novelístico del escritor y físico Agustín Fernández Mallo, es considerada por la revista *Quimera* como la mejor novela de ese año. Casi al instante emerge nuevamente en suplementos y revistas la idea de una nueva generación de jóvenes escritores. El nombre propuesto oscila en esta ocasión entre Generación Nocilla, Generación Mutante o Afterpop. Su estilo no sigue el modelo de Mañas, Loriga o Etxebarria, sino que lo impugna. Sus autores son, de hecho, lo contrario de los *Kronen*. Si los primeros optaban por la jerga coloquial, los *Nocilla* preferían un tono críptico y hermético. Si la voz narrativa de los *Kronen* se asemejaba a la charla de un amigo en un bar de copas, los *Nocilla* escriben historias sin hilo reconocible, fragmentarias, a través de la voz narradores múltiples sin nexo aparente entre sí. Y si los personajes de Mañas o Loriga vivían hipnotizados por la televisión, los *Nocilla* colocaban en su altar a un dios distinto: Internet.

Aunque, si bien su propuesta estética era así muy diferente a la de los jóvenes escritores de la década anterior, su estrategia comercial seguía en parte sus mismos pasos. De nuevo, una serie de autores nacidos hacia las mismas fechas quedaban engarzados por una serie de difusos rasgos comunes: hibridación de géneros, fragmentación de la instancia narrativa, mezcla pop de elementos

diversos³⁸ (Vicente Luis Mora, 2007: 23-25). Mecanismos que, pese a llevar tiempo inventados, la promoción editorial hacía pasar por novedosos. Igualmente, el lanzamiento de un libro de éxito pasaba a explotarse en los títulos siguientes. Tras el premio Nadal, José Ángel Mañas bautizó a sus tres libros siguientes (*Mensaka*, *Ciudad Rayada*, *Sonko95*) como parte de una “Tetralogía del Kronen”. Más sofisticado aún, Fernández Mallo exprimió hasta el límite el renombre de su primer libro. Primero con su continuación, *Nocilla Experience*; después con un tercer volumen, *Nocilla Lab*; y finalmente publicando todos ellos de forma conjunta para formar la trilogía *Nocilla Project*.

“La actualidad literaria -la propaganda editorial perfeccionada o la crítica de oficio- instruye a diario sobre los revelos generacionales y las rupturas que animan cada nueva década”, ha escrito Jordi Gracia (2000: 7). Los departamentos de *marketing* de las editoriales insisten en la idea de novedad y ruptura para atraer la atención sobre sus autores. Sobre los estudios académicos recae, pues, la responsabilidad de no dejarse llevar por los entusiasmos prediseñados. Gracia propone buscar “preferentemente las complicidad y las continuidades en lugar de las rebeldías aparatosas” (2000: 7). Cabe señalar también que buena parte de los nombres de las propuestas literarias más valiosas aparecidas en las dos últimas décadas han surgido al margen de grupos y camarillas. Ya lo vimos en nuestro capítulo introductorio: Javier Cercas era apenas conocido en los años en que Mañas o Etxebarria copaban portadas de suplementos culturales. Algo similar puede decirse de Juan Bonilla, Belén Gopegui o Manuel Longares, o de un escritor más joven como sería Isaac Rosa. Todos ellos ejemplos de trayectorias muy distintas, consolidadas por el tiempo, y que nunca llegaron a asociarse con ninguna de las facciones anteriores.

4.5.2. La generación de Javier Cercas

Hasta el momento no hemos respondido a dos preguntas centrales: ¿qué rasgos comunes comparte la generación de Javier Cercas? ¿En qué se diferencia de las anteriores? Él mismo planteaba estas cuestiones en un artículo de 1997 titulado *Sobre los inconvenientes de escribir en libertad*: “¿Qué es lo que distingue a aquellos escritores para quienes, como en mi caso, y al menos desde el punto de vista de la experiencia personal, Franco es sobre todo un recuerdo de infancia?” (*Temporada*: 59).

Como es frecuente en su estilo argumentativo, la respuesta que da nuestro autor es doble, deliberadamente paradójica. Por un lado, señala: “nada esencial distingue al escritor de mi generación de los de las generaciones inmediatamente anteriores; ni siquiera -me atrevería a añadir- de los de cualquier otra generación”. La tarea del escritor no ha cambiado. Consiste en “entablar un combate encarnizado con las palabras hasta lograr domesticarlas y ofrecer de ese modo una visión del mundo” (*Temporada*: 59). Y sin embargo, por otro lado, Cercas apunta que “lo que se dan no

³⁸ No sería el único recurso promocional compartido. Para difundir mejor sus novelas posteriores *Mensaka* (1995), *Ciudad Rayada* (1998) y *Sonko95* (1999), José Ángel Mañas afirmó que todas ellas formaban una “Tetralogía del Kronen”. Una década después, Agustín Fernández Mallo, aprovechando el éxito generado *Nocilla Dream* (2006) escribiría en los años siguientes *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009) que completaban una trilogía finalmente publicada en un único volumen bajo el título *Nocilla Project*.

son diferencias entre nosotros y nuestros antecesores, sino entre la realidad política y cultural en que tuvieron que escribir éstos y aquélla en que tenemos que escribir nosotros”. De este modo, según el escritor extremeño:

Es indudable que esas diferencias, que son incuestionables, han determinado o propiciado formas de aproximarse a la literatura; es indudable, también que esas diferencias contextuales son un ingrediente sustancial -no el único, desde luego, ni siquiera el más importante, pero sí uno de los pocos mensurables a estas alturas- de nuestras diferencias textuales. (*Temporada*: 60).

¿En qué se traducen dichas diferencias? En primer término, “uno de los rasgos más notorios de la vida cultural de la posguerra fue la asfixiante presión que la política ejerció sobre la literatura” (*Temporada*: 62). En España, señala Cercas, esta presión “al principio se ejerció sobre todo mediante los mecanismos omnipotentes de un poder sólidamente totalitario, a los que poco después vinieron a sumarse los argumentos, de escasa capacidad coactiva, pero de tremendo poder de persuasión moral - de una oposición cada vez más activa y envalentonada” (*Temporada*: 63).

Como resultado, “ante tal estado de cosas, el escritor se vio impulsado -por convicción, por generosidad, por oportunismo, por tantos otros motivos- a poner su literatura al servicio de una causa política” (63). El empeño podía ser noble, pero los resultados, pasado un tiempo, no fueron demasiado satisfactorios. En resumidas cuentas, dos fueron, a juicio de nuestro autor, las consecuencias fundamentales de esta subordinación de lo literario a lo político:

La primera es que sobre el horizonte literario de la mayor parte de la narrativa de posguerra se cernió casi siempre una poética dominante; y lo decisivo no es que esa poética fuera la de la novela social, la de la novela experimental, o la de cualquier otro tipo de novela, ni siquiera que, paradójicamente, esas poéticas casi nunca estuvieran auspiciadas por el poder, sino que ejercieron tal ascendiente sobre la sociedad literaria que obligaron al escritor a tomar partido, ya fuera para aceptarlas -como mayoritariamente ocurrió- o para rechazarlas -y quedar relegado al ostracismo. (*Temporada*: 63).

La segunda consecuencia, que entronca directamente con la primera, “es lo que podríamos llamar la conversión del escritor en intelectual”, una figura que ha perdido su razón de ser en el mundo contemporáneo:

Esa figura que en algún momento de la historia y en determinados países -la España de la posguerra, sin ir más lejos- tal vez tuvo su sentido y su función como portavoz de los que carecen de voz y hasta como sustituto laico del sacerdote, pero que en la España de hoy casi nunca pasa de ser una especie de político suplente que acepta la obligación de opinar con abrumadora asiduidad acerca de temas en los que su competencia no es casi nunca superior a la de cualquier ciudadano, y en consecuencia se aviene a renunciar a la valiente inseguridad de las ideas y razonamientos en beneficio de la contundencia analfabeta de las consignas. (64).

¿Qué ha ocurrido entre medias? A partir de la segunda mitad de los años 80, cuando la generación

de Javier Cercas comienza a publicar, la presión de la política sobre la literatura se atenúa, “hasta el punto de que hoy no es frecuente que un escritor sensato de nuestra edad -o de cualquier otra- ponga sus escritos al servicio de una causa política concreta”. Aunque esto no significa “negar la dimensión política que toda literatura, lo quiera o no, posee” (*Temporada*: 65). El escritor, en todo caso, ha perdido su vocación de conciencia de las masas.

Por otra parte –añade- también ha desaparecido de nuestro horizonte literario (o al menos del narrativo: la poesía es seguramente otra historia) una poética dominante equiparable a las que, según decía antes, con mayor o menor claridad dominaron la posguerra. Una cosa está clara: aquí cada cual campa por sus respetos, y esto, que para algunos inquisidores es un síntoma de desorientación y hasta de anarquía, para mí, lo es de buena salud, de cada escritor se dedica a lo que de verdad tiene que dedicarse, es decir, a buscar por su cuenta y riesgo su propio camino. (66).

Los escritores que publican cuando la transición ha concluido viven ya en una sociedad democrática, homologable a los países de su entorno europeo. Se han librado, ironizaba el artículo, de “un último lastre: la obligación de ser, además de escritores, intelectuales”. Pero ahí residen, de forma irónica, los inconvenientes de escribir en libertad: los escritores no tienen la obligación de denunciar un determinado orden social, por lo que su trabajo será examinado en exclusiva en función de su valor literario.

La razón es simple: nuestros mayores pudieron esgrimir excusas históricas, políticas y morales - algunas de ellas muy nobles- para no cumplir con su obligación de escritores; unos -los mejores- no tuvieron necesidad de acogerse a ellas, porque, pese a todo, hicieron su trabajo; otros -más débiles, más perezosos o más ilusos- mal que bien disfrazaron tras ellas su impotencia. Nosotros nos hemos quedado sin excusas. (67).

Javier Cercas pronunció su charla “Sobre los inconvenientes de escribir en libertad” en un encuentro de jóvenes escritores celebrado en Vilanova i la Geltrú en 1997. Contaba entonces con 35 años. El compromiso con la historia reciente aún no había asomado en su narrativa. De manera retrospectiva, es fácil señalar ahora que en los últimos años del siglo XX existía una mayor confianza hacia el estado de salud de la democracia española. A partir de 2008, con el derrumbe de la economía y la crisis de representatividad de las instituciones políticas, comienza a observarse un rearme ideológico de las letras españolas. En 2013, con motivo de un nuevo prólogo para la reedición de *La verdad de Agamenón*, el propio Cercas mostraba una postura más matizada:

Es verdad que a nosotros nos ha tocado ver a menudo ver cómo la figura noble, valiente y dicharachera del philosophe dieciochesco -al fin y al cabo el antecedente inmediato del intelectual- degeneraba de mala manera, convirtiéndose en la del propagador de dogmas fariseos, la del pícaro arribista, la del *tuttologo* o la del tertuliano enloquecido. Pero este hecho comprobable no significa que quienes escribimos, no digamos quienes escribimos en la prensa, podamos hacernos los suecos (...). La vieja cuestión de la responsabilidad del escritor ni siquiera es en realidad una cuestión; no: esa responsabilidad va con el sueldo. Todo escritor, por el simple hecho de serlo, contra un compromiso con el lenguaje, pero al contraerlo contrae también, lo sepa o no, un compromiso con la realidad. (*Agamenón*: 15).

Dos años después, en su ensayo *El punto ciego* (2015), el narrador extremeño incluye un artículo titulado “El hombre que dice no” donde reflexiona nuevamente sobre la figura del intelectual. Aquí Cercas sigue marcando distancias con respecto a la figura que nace en Francia con Émile Zola y cuyo testigo recogen pronto en España nombres como Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset. No obstante, también asume que en su juventud tal vez pecó de soberbia al rechazar de plano la idea de compromiso. “Como era de temer, a mis dieciocho años me equivocada: en realidad, *¿Qué es la literatura?*, el libro de Sartre, tenía mucho interés; más aún, casi setenta años después de su publicación todavía lo tiene” (114). La literatura, subraya Cercas en su relectura de Sartre, ha de servir para desenmascarar el mundo.

La literatura, por lo tanto, representa un desnudamiento de la realidad, pero también una refutación, y el escritor es, para la sociedad, “una conciencia inquieta”, por decirlo de nuevo con Sartre, un incordio, un insumiso, un respondón, un impugnador de los valores comúnmente aceptados, y sus obras el instrumento de tal impugnación. (*Punto ciego*: 115).

Por el momento, nos detendremos ahora en la división que hace Cercas de la literatura de postguerra. Respecto a la primera consecuencia que apunta nuestro autor (la existencia de una poética dominante sobre los escritores de posguerra), su artículo se hace eco de una visión frecuentemente reiterada en la historiografía literaria española. ¿Ocurrió realmente así? ¿A un período de dominio de la novela social siguió un reino de la novela experimental? De nuevo, lo más fácil sería seguir el consejo de Hemingway: dejarnos llevar por nuestras primeras impresiones y no extraviarse por terrenos más complicados. Proponemos, en cambio, examinar con más detalle esta visión panorámica, buscar las bases en las que Cercas apoya su juicio y reflejar otras perspectivas que dan lugar a un mapa más complejo de la novela de postguerra.

De acuerdo con Cercas: corrientes imperantes.

¿Se equivoca Cercas? ¿Tiene razón? Muchos datos confirman su planteamiento. Por ejemplo, la confluencia de algunos títulos significativos en un mismo año confirma la preeminencia de determinadas propuestas estéticas. Catalina Quesada Gómez ha escrito sobre ello. Según recoge esta autora, solamente en 1954 se publican en España *El fulgor y la sangre*, de Aldecoa; *Los bravos*, de Fernández Santos; *El trapecio de Dios*, de Ferrer-Vidal; *Juego de manos*, de Juan Goytisolo; *Pequeño teatro*, de Ana María Matute. Como ha sido señalado por la crítica, encontramos en estos textos una denuncia de las difíciles condiciones de vida. Ya sea en un escenario urbano o rural, la novela dirige su foco a las diferencias de clase entre, por un lado, el obrero y el campesino y, por otro, la situación privilegiada de la clase burguesa.

Al hablar de la subordinación de la literatura a la política, Javier Cercas también se hacía eco de unas palabras conocidas palabras escritas por Juan Goytisolo, y que suelen servir para sintetizar la evolución de los novelistas españoles en la segunda mitad del siglo XX. En *Problemas de la novela* (1959), Goytisolo reconocía la escasa eficacia demostrada por el realismo social como

instrumento para el cambio político, una idea que volvería a manifestar en *El furgón de cola*:

Dolorosa sorpresa la nuestra: el progreso y la marcha del mundo no dependía de nosotros, nos habíamos equivocado de medio a medio en cuanto al poder real de la literatura. Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política no hacíamos ni una cosa ni otra (Goytisolo, 1976: 53).

Sin duda Cercas debía conocer este texto, pues aparece citado en su Tesis doctoral sobre Gonzalo Suárez. “Siguiendo teóricamente a Martín-Santos, Juan Goytisolo proponía ya hacia mediados de los 60 un programa de destrucción creadora del lenguaje que tuvo una notable repercusión a partir de finales de la década” (Suárez: 26). Esta fecha se entiende por tanto como un punto de inflexión que conduce de la novela realista a la novela experimental, en la cual “una de las reivindicaciones constantes”, si seguimos de nuevo a Cercas, sería “la de la radical autonomía del objeto literario respecto de la realidad” (35).

1967 es ahora el año clave. Juan Benet publica *Volverás a Región*, quintaesencia de la experimentación novelística. Un tiempo atrás, en 1962, coincidían la aparición de *Tiempo de Silencio*, de Luis Martín Santos y la concesión del premio Biblioteca Breve a Mario Vargas Llosa por su primera novela, *La ciudad y los perros*. A menudo la crítica ha visto en ambos títulos el punto de arranque de un cambio de eje en la narrativa española. Y justo un año después, en 1963, *Rayuela*, de Julio Cortázar, pasaba a convertirse en uno de los libros más influyentes de la literatura en castellano.

La visión de Cercas se sustenta en una base sólida. Una muestra del predominio de esta corriente se reflejaría en el hecho de que incluso autores con gran reconocimiento se pasaran al barco de la experimentación. La novela más antirrealista y críptica de Miguel Delibes, *Parábola de un naufrago*, aparece no por casualidad en 1969, casi al mismo tiempo que Camilo José Cela escribe su *San Camilo, 1936*, narrado como monólogo interior joyceano.

No es erróneo, pues, apreciar el protagonismo de estas tendencias. Detrás de ellas latían además los planteamientos filosóficos y estéticos imperantes en cada momento. Así, por ejemplo, Sanz Villanueva aprecia cómo durante la postguerra “el compromiso moral e histórico el escritor con el hombre postulado por Jean Paul Sartre se transformó, en no pocos casos, en el auténtico trampolín desde el que se podía exigir una explícita función política de la literatura” (1984: 37). Y tras la ola experimental se percibe, según García Galiano, el modo en que “los novelistas pretendían demostrar lo bien asimilados que traían el *nouveau roman*, la narrativa norteamericana a partir de Faulkner o el exitoso boom latinoamericano” (2004: 15).

En desacuerdo con Cercas: “no perdamos la perspectiva”.

¿Tiene razón Cercas? ¿Se equivoca? La historiografía sobre la literatura de postguerra en España suele señalar la existencia de las dos grandes corrientes que menciona en su artículo. Cabe ahora sin embargo hacer una matización. Afirma Cercas que estas tendencias obligaron a los escritores “a tomar partido, ya fuera para aceptarlas -como mayoritariamente ocurrió- o para rechazarlas y quedar relegado al ostracismo” (*Temporada*: 63). Sospechamos, sin embargo, que para los escritores que vivieron en la postguerra esas grandes corrientes se percibían de manera menos nítida. Y no sólo eso: se podía tomar partido en contra de esas corrientes, incluso manifestar una entusiasta adhesión al franquismo y, lejos de vivir en el ostracismo, disfrutar de una importante notoriedad en los círculos literarios.

“No perdamos la perspectiva, yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante”, decía Doña Rosa, la dueña del café de *La Colmena* (1957: 25). Tratemos de seguir su recomendación. Apuntaremos así algo que parece casi una obviedad, pero que tal vez convenga no perder de vista: durante el franquismo, posicionarse a favor del régimen suponía más ventajas que inconvenientes en términos de reconocimiento social.

Hemos citado más arriba figuras como Cela, Delibes, Goytisolo o Matute. Sus nombres se toman como referencia para observar la evolución de las letras españolas. Pero si no adoptamos un enfoque más amplio podríamos llegar, incluso, al contrasentido de dar por sentado que durante las cuatro décadas de franquismo los ambientes literarios estuvieron dominados casi en exclusiva por propuestas marcadamente antifranquistas. Difícilmente llegaríamos a la misma conclusión si contemplamos la labor de sus coetáneos. Al lado de los autores citados (alguno de los cuales, por otro lado, apoyó sin fisuras al régimen) no faltaban otros muchos escritores incluso más leídos y respetados. Pero cuyos nombres -esta es la clave- han desaparecido de los planes de estudio sobre literatura española del siglo XX.

Hablamos de autores que se movían en círculos diferentes, que podían disfrutar de un asiento en la academia, que a menudo recibían el espaldarazo de los premios más notorios, y que contaban, por último, con la simpatía de las autoridades y los parabienes de la prensa oficial. Ignacio Echevarría, siempre crítico con el *statu quo* de la novela actual, los ha bautizado como “escritores perdidos, entendiendo por tales aquellos que, habiendo disfrutado en su día de una importante notoriedad, han quedado relegados luego al más inclemente olvido” (Echevarría, 2014). Se refiere Echevarría a escritores como José María Gironella, Mercedes Salisachs, Torcuato Luca de Tena, Francisco García Pavón, Álvaro de Laiglesia... Todos ellos comparten una suerte común: “su ascendencia y sus posiciones ideológicas hubieron de volverse en su contra después de la muerte de Franco”, es decir, que tras un período de popularidad “vieron su fama arrinconada por el nuevo orden cultural surgido de la entonces naciente democracia” (Echevarría, 2014).

Lo ocurrido con estos autores ilustra el carácter mágico que algunas páginas atrás asociábamos sobre el mapa de la literatura: su poder performativo. Ya había pasado tras la Guerra Civil, cuando la *inteligencia* franquista procuró borrar de la Historia literaria las obras de García

Lorca o Miguel Hernández. Ahora -salvando las evidentes distancias- a muchos escritores afines al régimen habría de ocurrirles lo mismo. Como en una distopía de George Orwell, los “escritores perdidos” no sólo desaparecieron del presente, sino que también se evaporaron del relato sobre el pasado. Los Luca de Tena, Salisachs, Martín Vigil... se encontraron con que sus novedades ya no interesaban, pero también vieron cómo su obra anterior también desaparecía de anuarios, revistas, suplementos, monografías, libros de texto y estudios académicos. Con acidez, Echevarría explica las razones:

Un país entero se despertó un día resuelto a mirarse al espejo y verse joven, guapo y encantadoramente democrático. Para eso, convenía cambiarse el peinado de toda la vida y darse nuevos aires, lo cual supuso mandar al desván a un puñado de cineastas, novelistas y presentadores de televisión que recordaban al personal la cara con que salía en las fotos. Fue eso, más o menos (Echevarría, 2014).

Doña Rosa, en *La Colmena*, insistía en no perder la perspectiva. Lo mismo recomiendan los historiadores profesionales. Como escribe Margaret MacMillan:

Enfrentarse a la incertidumbre no es fácil, y no resulta sorprendente que nos aferremos a cualquier cosa que nos pueda ayudar, incluida la historia. Para empezar, ofrece sencillez, cuando el presente nos parece desconcertante y caótico. A lo largo de los años, los historiadores han intentado discernir grandes pautas, quizá una pauta única, que lo expliquen todo (2010: 32).

Pero esas grandes pautas, de acuerdo con MacMillan, se trazan siempre *a posteriori*. Esto es: quienes viven el presente no las conocen. Por eso la historia tiende a resultar coherente y la actualidad tiende a resultar confusa. Hoy día, los escritores que pusieron su pluma al servicio del régimen de Franco o rehusaron posicionarse ideológicamente generan menos atención que aquellos que cultivaron el realismo social o la novela experimental. Pero esta es la perspectiva actual sobre ese periodo. Los autores que no se ajustaron a tales corrientes han sido condenados al ostracismo, como decía Cercas, pero esto ocurriría *a posteriori*, no así cuando publicaban sus libros.

Para quienes vivían en 1940, 1950 o 1960, la perspectiva era -tal como es cuando miramos el mapa literario del presente- caótica y desconcertante. Ello implica, por ejemplo, que si tuviéramos la oportunidad de viajar en el tiempo y preguntar a un escritor novel por la “poética dominante” su primera respuesta probablemente no fuera la misma que hoy ofrecen muchos manuales de literatura. Un rápido vistazo a las obras de los autores españoles más leídos en aquel período nos obliga a reconocer que la novela social o la novela experimental no eran las únicas corrientes existentes en la posguerra. Es más, forzaría a abrir un interrogante cuya respuesta escapa a los propósitos de esta Tesis: ¿llegaron a ser verdaderamente dominantes?

4.5.3. Senderos de la novela actual

Repasemos, por última vez, los pasos que hemos seguido a lo largo de este bloque:

En primer lugar vimos cómo el mapa de la novela española reciente se resiste a muchos de los intentos por caracterizar este período. A continuación, para atisbar las diferencias con otros momentos históricos, hemos seguido dos grandes transformaciones de la literatura occidental a lo largo del siglo XX: 1) el cambio en la función del autor (quien en lugar de erigirse en guía de la colectividad asume que su voz es solo una más entre muchas) y 2) la aceptación de una mirada perpleja ante el mundo (que se traduce en el uso de narradores no fiables y en la inclinación por dejar los desenlaces abiertos. El punto final, apuntábamos, no conduce a una conclusión: la novela ha dejado de ofrecer soluciones).

En segundo lugar, una vez descritos los difusos contornos de la narrativa contemporánea, hemos procurado señalar las vías de interpretación que permitirán orientarnos. Nos mueve un objetivo ambicioso: ampliar nuestra comprensión del mapa literario siguiendo el hilo de una serie de tendencias dominantes. Nos adentramos, sí, en un laberinto; pero nuestro camino obedece a una lógica guiada por las tramas, según define este concepto José Carlos Mainer. Somos, además, precavidos: y por ello hemos recordado que estas tramas, pese a apoyarse en datos y en la observación de obras y autores, son en sí mismas construcciones teóricas. Esto implica que nuestro camino por el laberinto es uno más de los muchos posibles. Páginas atrás insistíamos en una idea: al ofrecer una interpretación de la realidad, las tramas crean la realidad. Esto es: nos dan una visión concreta de las letras españolas. Otros métodos de análisis, igualmente válidos, reflejarían con certeza un mapa de perfiles sustancialmente distintos.

Por último, en tercer lugar, aplicamos esta mirada a las generaciones de escritores que conviven hoy en España. Nos hemos fijado, con especial atención, en la generación a la que pertenece Javier Cercas. Y hemos comparado la labor de los autores que comienzan a publicar después de 1975 con la de aquellos que hubieron de ejercer el oficio de escritores bajo el franquismo. Nuestras indagaciones han conducido a un camino inesperado, obligándonos a aceptar que durante los años de la dictadura vivían enfrentados más planteamientos novelísticos de los que a menudo se contemplan al examinar dicho período.

Procuremos tener en cuenta estas lecciones. Aunque más de un manual dibuja la historia de nuestras letras como la travesía de un barco que cada década y media decide cambiar de rumbo, lo cierto es que los tripulantes nunca han estado de acuerdo en la dirección que debía tomar. Así, ni en los años cincuenta todos remaban por las aguas del realismo social ni a mediados de los sesenta todos los narradores se sumergieron en el triángulo de las Bermudas de la experimentación. En su crítica a los relatos que hacemos sobre el pasado, la escuela del Nuevo Historicismo recomienda una cierta dosis de escepticismo:

Nada es más falso que considerar el análisis de las formaciones discursivas como un intento de periodización totalitaria; esto es, suponer que en un momento y en un tiempo dados todo el mundo pensaba igual -a pesar de las diferencias superficiales-, decía lo mismo -mediante un vocabulario

polimorfo- y producía una especie de gran discurso que podía viajar en cualquier dirección (Penedo y Pontón, 1998: 280).

Esta idea de Foucault, que constituye uno de las raíces teóricas del Nuevo Historicismo, puede aplicarse al pasado pero también al presente. En realidad, en todas las épocas conviven tendencias contrapuestas, discursos enfrentados, cosmovisiones antagónicas. “Cada bando queriendo imponer su idea de belleza, que era su idea de verdad”, dice un profesor de literatura en la novela de Rafael Chirbes *Crematorio* (2007: 272). A la hora de dibujar el mapa de la novela española, más que destacar la obra de grandes figuras de nuestras letras o la fecha de aparición de algunas novelas magistrales, consideramos que resultará más fértil para nuestro análisis fijarnos en “la persistencia de una serie de tensiones históricas que mueven el arte de la ficción en direcciones antagónicas” (Lago, 2012)³⁹.

El motivo de centrarnos en las “tramas” antes que en los “nombres” o los “libros” se ha explicado en páginas anteriores. Ofrecemos un último motivo: las tramas nos proveen de un asidero más sólido ante la prueba del tiempo. En su *Historia del Arte*, Ernst Gombrich nos proporciona un magnífico ejemplo que podemos hacer extensible al ámbito literario:

Es verdad que se pueden apuntar y discutir las últimas tendencias, hablar de las figuras que están en el candelero en el momento de escribir. Pero solamente un profeta podría decir si estos artistas harán historia, y en general los críticos han resultado malos profetas. Imagínese a un crítico bien intencionado e imparcial intentando poner la historia del arte al día en 1890. Con toda la buena fe del mundo, no hubiera podido saber que las tres figuras que estaban haciendo historia en aquel momento eran Van Gogh, Cézanne y Gauguin; el primero, un loco holandés de mediana edad trabajando en el lejano sur de Francia; el segundo, un caballero retirado y acomodado que hacía años que no enviaba cuadros a exposición alguna; y el tercero, un corredor de bolsa que se había convertido en un pintor ya mayor y que pronto partió hacia los mares del sur. La cuestión no es tanto si nuestro crítico habría sido capaz de apreciar las obras de estos hombres, sino si hubiera llegado a saber de su existencia (1995: 600).

Gombrich se refiere al campo de la pintura. La historia literaria ofrece abundantes casos similares. Como hemos visto, no todas las propuestas (menos aún todos los escritores) despiertan el mismo interés décadas o siglos más tarde; y al mismo tiempo se produce la situación contraria: autores que en vida pasan desapercibidos adquieren un protagonismo inesperado tiempo después.

El último ejemplo en este sentido, cuya condición de *outsider* le hace equiparable a *loco* Van Gogh o al *errante* Gauguin, tal vez haya sido el chileno Roberto Bolaño. Pocos estudiosos de la literatura reciente en castellano habrían reparado a finales de los años 90 en la existencia de Bolaño. Y sin embargo, ese mismo escritor, de quien Cercas destacaba en *Soldados de Salamina* destacando su “aire inconfundible de buhonero hippie que aqueja a tantos latinoamericanos de su generación

³⁹ Aunque en su artículo “Una tensión narrativa que no palidece”, Eduardo Lago se refiere a la narrativa estadounidense actual, su hipótesis de partida -el modo en que la tensión experimentación/realismo perdura, aunque transformándose generación tras generación- es universalmente aplicable a cualquier tradición nacional. El mismo conflicto se manifiesta, como apreciaremos algunas páginas más adelante, en el caso de la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX.

exiliados en Europa” (*Soldados*: 145), llegaría a ser definido diez años después de su muerte como “acaso el narrador más influyente de América Latina hoy en día, el único que compite con la fama incesante de los autores del boom, y el origen de una nueva manera de concebir el mundo de las letras como aventura pasional y arcana” (Paz Soldán, 2008: 12)⁴⁰.

Si bien el registro de autores es tarea imposible, podemos dar un paso atrás y distinguir las tendencias en liza. Empleemos de nuevo el ejemplo de Gombrich: las obras de Vincent Van Gogh o Paul Gauguin escapaban al radar de la crítica, pero ya hacia comienzos del siglo XX los observadores más sagaces advertían que el camino puesto en marcha por impresionistas como Monet o Renoir habría de encontrar continuadores.

No conocemos los nombres de los actuales Bolaño (o los equivalentes a Cézanne en la pintura) que escriben fuera del radar de la crítica y en los márgenes del mercado. Tampoco es nuestra intención encontrarlos o ejercer como profetas. Nuestro escritor, Javier Cercas, goza sin duda de una afortunada recepción. Y su obra, en las antípodas de significar un radical cuestionamiento de los actuales modelos literarios, supone una muy estudiada asimilación de las corrientes principales por las que hoy circula la narrativa en lengua española.

Cuatro años después de la muerte de Roberto Bolaño, Javier Cercas escribía: “como tantos grandes escritores de cualquier época, Bolaño no fue en absoluto una excepción; fue, sin que tal vez él mismo lo sospechara -sin que acaso su obstinado espíritu de contradicción se sintiera demasiado cómodo con ello-, una inesperada y soberbia confirmación de la regla” (“Print the legend”, 2007). La descripción también podría ser válida para definir el modo en que la obra del extremeño incorpora y recrea los modelos literarios dominantes: tendencias que Cercas ha estudiado a fondo en su doble vertiente de investigador académico y ensayista literario; y que en su faceta principal, la de escritor, ha sabido presentar bajo una luz diferente.

Examinemos ahora estas corrientes. En las páginas que siguen, cada una de estas líneas nos permitirá observar qué respuestas se intentan ofrecer desde la literatura a los interrogantes de nuestro tiempo. Para lograrlo, nos proponemos los siguientes objetivos:

⁴⁰ El estudio monográfico sobre Bolaño editado por Edmundo Paz Soldán y publicado por Candaya, *Bolaño Salvaje*, hace precisamente referencia en su prólogo al extraordinario cambio en la recepción de Roberto Bolaño, en gran medida impulsado por la temprana muerte del autor. Como escribe Paz Soldán: “en pocos años pasó de ser un escritor profesional en constantes apuros financieros, un *habitué* de pequeños concursos literarios, un poeta marginal y un opinador contestatario, a ocupar un espacio icónico y medular en el imaginario de las nuevas generaciones”. Amigo durante años del escritor chileno, Javier Cercas ficcionaliza en *Soldados de Salamina* algunas de las conversaciones mantenidas con Bolaño a propósito de la propia elaboración de la novela. Puede entenderse como una ironía amarga que, durante cierto tiempo, el autor de *Los detectives salvajes* fuera más conocido entre muchos lectores españoles como un personaje secundario de *Soldados de Salamina*. “Ahora pienso que es una injusticia brutal que mucha gente conociera a Bolaño solo porque apareciera en ese libro y no por los que él había escrito”, escribiría años más tarde Cercas, “fue una injusticia que nadie - ni siquiera él- pudo prever y que nadie -ni siquiera yo- pudo evitar. Lo cierto fue que nos distanciábamos. Pocas semanas antes de que muriese fui a visitarlo, y apenas lo vi creí comprender que ni siquiera hacía falta que nos reconciliásemos, porque en ningún momento nos habíamos distanciado” (*Agamenón*: 218).

- A) Mostrar cuáles son las tendencias de fondo que se perciben en la literatura española actual.
- B) Señalar el modo en que estas tendencias literarias se enmarcan en un contexto más amplio, que conecta directamente con los debates filosóficos y sociales de lo que se ha dado en llamar “postmodernidad”, y cuyo correlato puede apreciarse también en otros campos, que van desde la política a las artes plásticas, el cine y la música.
- C) Explicar que, lejos de ser un fenómeno perjudicial, el enfrentamiento entre distintas concepciones estéticas -incluso cuando ese enfrentamiento adopta actitudes innecesariamente agresivas- constituye uno de los motores de la historia literaria, también en la narrativa española reciente.
- D) Analizar, por último, el modo en que estas concepciones literarias (antagónicas, pero no necesariamente excluyentes) pueden verse reflejadas en la obra literaria de Javier Cercas.

¿De qué corrientes hablamos? Las apuntábamos al comienzo de esta Tesis. A la luz de diversos estudios (Gonzalo Sobejano, Vance R. Holloway, Mercedes Comellas, Joan Oleza) creemos que pueden distinguirse tres grandes líneas que dibujan el perfil de la novela española de nuestros días:

- 1) La tragedia y el tiempo: la novela como testimonio del pasado.
- 2) Los abismos del yo: la novela como búsqueda de la propia identidad.
- 3) La realidad inventada: la novela como relato real

Aunque la denominación que proponemos es relativamente nueva, las tendencias aquí enunciadas pueden asociarse a las dos trayectorias que algunos autores consideran que convergen en la narrativa actual. En 1986, Gonzalo Sobejano hacía una división entre “el modelo testimonial y el modelo poemático de la novela”.

El novelista testimonial parece percibir experiencias y transcribirlas; el poemático parece generar situaciones o relaciones, combinarlas y transfigurarlas. Allí, voluntad de realismo fehaciente; aquí, rendición a lo íntimo y abertura a lo fantástico y lo maravilloso. Mímesis frente a arte autónomo. (1986: 27).

Si bien han transcurrido dos décadas desde la publicación de este ensayo, la bifurcación que Sobejano advierte en la novela puede aún percibirse en el presente. En cierto sentido, los términos empleados por Sobejano retoman la conocida división entre la novela como *historia* y la novela como *discurso*, según los términos acuñados por el lingüista francés Emile Benveniste. Como veremos en las páginas que siguen, los escritores contemporáneos se ven en ocasiones impelidos a

responder a dos deberes de distinto tipo, no siempre fáciles de compaginar: un deber ético (que implica la capacidad de recoger un testimonio de su tiempo y hacérselo llegar a los lectores) y un deber estético (que impulsa a explorar las posibilidades del lenguaje o el sentido de la narración).

Más cercano a nuestros días, el estudio de Vance R. Holloway, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela actual* (1999), prosigue una línea similar, señalando una doble concepción de la postmodernidad en la novela contemporánea: por un lado, el regreso a formas de narratividad convencionales; por otro, experimentalismo e inestabilidad de sentido. Con distintos nombres, muchos novelistas contemporáneos se han referido a esta división, aunque pocos han recurrido al sarcasmo empleado por el británico Martin Amis:

Creo que fue en *Joysprick* (1973) donde Anthony Burgess expuso por primera vez su importante distinción entre los novelistas de la clase A y los de la B. La escritura de los que pertenecen a la primera, al parecer, se integra en lo que podríamos denominar la corriente principal: les interesan el carácter de sus personajes, así como sus motivaciones y sus juicios morales, y el modo como se van mostrando mediante la acción. (¡Sí, santo cielo, sí! La novela de la clase A narra una historia). El novelista de la clase B, más arrojado y subversivo, por su parte, está *muy* interesado por esas cuestiones, pero también, y casi con la misma intensidad, por otras, como el libre juego del ingenio, las ideas y el lenguaje. (No, la novela de la clase B no tiene necesariamente que narrar una historia). Parece evidente que, a medida que van evolucionando, los novelistas tienden a ser cada vez más B y menos A. (2003: 117).

A grandes trazos, las tendencias de las que se habla en esta Tesis se corresponderían a las concepciones descritas por Sobejano, Holloway o Beneviste. Esto es: la novela entendida como testimonio y la novela entendida como aventura se encuadran dentro de la línea convencional y realista; mientras que la novela intimista y la novela metaficcional se internan en lo que Sobejano denomina “novela poemática” y Amis redefine como “clase B”.

Los escritores, como señalaba Javier Marías algunas páginas atrás, suelen molestarse al ver su obra reducida a una única categoría: perciben las teorías como un lecho de Procusto, y a menudo ven al estudioso como un crítico intransigente dispuesto a extirpar las extremidades de los escritores para conseguir que encajen en sus tesis. Por ello debemos advertir que las siguientes tendencias operan como conceptos flexibles, cuyo radio de acción varía. Por ejemplo: el empleo de esquemas de la novela policial no es incompatible, sino más bien al contrario, con la reivindicación de la memoria histórica. Los juegos metaficcionales -otra de las corrientes que señalamos- suelen aparecer entrelazados a los textos más intimistas.

Javier Cercas se muestra muy escéptico con quienes consideran *historia* y *discurso* como conceptos opuestos. “A mi juicio, toda la historia es discurso, en la medida que no puede emanciparse (o al menos no puede hacerlo sin una pérdida esencial) de las palabras que la constituyen” (*Agamenón*: 95). Más que como senderos que se bifurcan, una metáfora más precisa sería la de una serie de hebras (las tendencias señaladas) que por medio de cruzarse unas con otras dan forma a un tapiz (el de la novela española actual). En estas páginas observamos las tendencias por separado, seguimos el rastro de sus orígenes y procuramos señalar cómo han evolucionado a lo largo de las últimas décadas; aun sin perder de vista que la novela actual no se compone de

elementos químicamente puros, sino que adopta la forma de palimpsestos afortunadamente mestizos, en los que no siempre resulta posible separar los materiales utilizados. Nuestro objetivo no es el de adjudicar a escritores y novelas unas casillas determinadas. Nos guía en el fondo un propósito muy distinto: arrojar luz sobre el modo en que, a comienzos del siglo XXI, los narradores españoles ofrecen una serie de respuestas compartidas sobre los interrogantes de nuestro tiempo.

Una última aclaración: este acercamiento a las corrientes más destacadas de la novela actual supone un camino de dos direcciones. Primero, el estudio de estas tendencias nos ayudará a entender el mundo literario de Javier Cercas; pero, una vez realizado este trayecto, la lectura de sus libros servirá para apreciar con más nitidez las preocupaciones estéticas y temáticas de los textos contemporáneos. Dicho en términos más sencillos: estudiar la novela actual nos ayudará a entender mejor a Cercas; y estudiar a Cercas nos ayudará a desentrañar las claves de la novela actual.

4.5.4. Hacia un realismo posmoderno

En ningún otro período de la historia literaria se han desafiado más los esquemas de la novela realista que a lo largo del siglo XX. Por eso mismo, podría verse como una aparente paradoja que, en el tramo final del siglo, los escritores españoles retomasen la pauta realista en sus libros. El regreso del realismo es una característica de la novela contemporánea cuyas razones aún continúan debatiéndose. Pero antes de dar una respuesta que ayude a entender este camino de ida y vuelta, es preciso hacer frente a una serie de preguntas. En primer lugar, ¿qué designa hoy el término realismo? En segundo lugar, ¿por qué hablamos de su regreso? En tercer lugar, ¿es el realismo del siglo XXI el mismo que el del siglo XIX? Por último, ¿en qué medida es Javier Cercas un escritor realista? Para responder a todo ello iniciaremos nuestro camino remontándonos algunas décadas atrás, al momento en que la novela realista parecía atravesar una singular travesía por el desierto.

Los contornos de un año: 1986.

Según una célebre frase atribuida a Oscar Wilde, “no existen más que dos reglas para escribir: tener algo que decir y decirlo”. Durante el siglo XX esa máxima en apariencia incontestable dejó de resultar operativa para un amplio número de escritores. El *qué decir* (el argumento) cedió terreno al *cómo decirlo* (la forma). En las primeras décadas del siglo, el argumento se tornó una cuestión secundaria. Hacia la segunda mitad, se tornó una cuestión irrelevante.

Ocurre también en España. Elementos que parecían consustanciales a la novela (la trama, los personajes, el diálogo, el escenario) comenzaron a ser vistos como displicencia por parte de un grupo de críticos y novelistas. Hacia los años sesenta, un lector cultivado podía leer *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo, o *Volverás a región* (1967) de Juan Benet, y tras cerrar la última página encontrarse con problemas para responder a la simple pregunta sobre de qué trata el libro. Como escribirá Feliz de Azúa: “Nada permite saber dónde sucede, quiénes son los personajes,

por qué se nos cuenta la historia, quién la cuenta, cuál es la temporalidad” (2013: 87).

Azúa es, en todo caso, un ferviente defensor de esta concepción literaria. Textos como por ejemplo *Herrumbrosas lanzas* gozan, a su juicio “de la materia misma del lenguaje” y en ellos es posible percibir “el ascenso poético de la prosa”. La novela experimental gira sobre sí misma, sitúa en primer término la materia verbal, la musicalidad del idioma. “Tal era la convicción profunda de las vanguardias del siglo XX: los artistas son como los cabalistas hebreos y buscan el nombre de Dios jugando con los fonemas” (2013: 45). Entre determinados círculos, el realismo vivía horas bajas. Pero esa situación terminaría por invertirse. Al menos así lo anunciaba, con alta dosis de humor caustico, un artículo de Manuel Vázquez Montalbán aparecido en la segunda mitad de los ochenta, cuyo título era toda una declaración de intenciones “Contra las pesadillas estéticas”:

Hubo un tiempo en que los dictadores del gusto español trataron de legislar qué era lo bueno y lo malo en poesía y novela, desatendiendo un tanto el teatro, al que, dejaban campar por los cerros de la denuncia social. Era buena toda novela en la que ni el argumento, ni los personajes, ni la historia, ni la trama, ni las ideas tuvieran nada que ver con la impresión estética producida por un monumento verbal que no debía suscitar otras emociones que las de la verbalidad. Eran, y son, esas novelas en las que los personajes tardan treinta páginas en subir una escalera o quince en abrir una ventana, ajustada relación entre propósito, esfuerzo y resultado. Eran, y son, esos poemas llenos de Heráclitos, ruinas, mitología de Diccionario Enciclopédico y floricultura esencialista. [...] Afortunadamente hemos salido de la noche dogmática. (Vázquez Montalbán, 1986).

La arremetida de Vázquez Montalbán aparecía publicada en una fecha significativa: octubre de 1986. No es mera coincidencia que el centro de gravedad de la literatura en España cambiase de lugar en paralelo al ascenso al poder de una nueva generación de dirigentes políticos. (Lo mismo ocurriría, de hecho, en campos tan variados como la música, el cine, la arquitectura, la fotografía, la filosofía o el periodismo). Un país nuevo se estaba fraguando. En enero de 1986 España y Portugal ingresaban en la Comunidad Económica Europea. En junio el PSOE de Felipe González obtenía su segunda mayoría absoluta en las elecciones generales. En el orden literario, la edad dorada de experimentación se extinguía, siendo sustituida por un pujante grupo de nuevos narradores. En “Novela y público”, el editor Constantino Bértolo describe con términos rotundos este paralelismo:

En los primeros años de la década de los ochenta aparece lo que conocemos como nueva narrativa española. No voy a detenerme en su descripción de manera detallada. Sí indicaré que su aparición se da en el contexto político de la entrada de España en la aldea global del liberalismo democrático y en el contexto cultural del auge del posmodernismo. Resumo los efectos de ambos contextos en una frase del presidente Felipe González: “Da igual gato negro o blanco, lo importante es que cace ratones”⁴¹. (2000: 278).

⁴¹ Aunque a menudo el proverbio del gato y los ratones se asocia con las políticas que aplicó el PSOE al llegar al Gobierno, lo cierto es que no hay constancia de que Felipe González llegara a utilizarla. La frase en realidad corresponde al ex presidente chino Deng Xiaoping, quien tras la muerte de Mao Zedong propuso sustituir el sistema económico comunista por una economía capitalista de libre mercado.

La nueva generación de dirigentes políticos, muchos de ellos menores de cuarenta años, hierve de confianza en sí misma, prefiere olvidar los asuntos no resueltos del pasado y augura un futuro prometedor. El camino de la narrativa sigue pasos similares. Jordi Gracia y Domingo Ródenas valoran el cambio en clave más positiva que Bértolo, pero coinciden con el editor en cuanto al momento histórico. “Los contornos de un año: 1986”, titulan uno de los apartados de su *Historia de la Literatura española* (2011: 666). En menos de un lustro, según señalan, tiene lugar una fértil proliferación de nuevos autores. La lista merecería citarse por completo, especialmente si consideramos que muchos de los novelistas que emergen en este período continúan hoy dominando el paisaje novelístico español (Montero, 2014)⁴².

Antonio Muñoz Molina abrió su trayectoria de novelista con un reconocimiento unánime ante *Beatus Ille* en 1986. El reconocimiento crítico fue inmediato y el popular tardó muy poco, gracias al premio Planeta concedido en 1991 a *El jinete polaco*. [...] Otro joven como Julio Llamazares había entregado en 1985 un relato de secuencias crudas [...] *Luna de lobos*. [...] También, como veremos, Luis Mateo Díez, que en 1986 sumó los premios Nacional y de la Crítica por las andanzas mítico-etílicas de *La fuente de la edad* [...]. Pero 1986 también es el tiempo de primeras recapitulaciones para escritores en torno a la cuarentena, como sucedió con una novela llena de maldades e intuiciones felices de Félix de Azúa, *Historia de un idiota* contada por él mismo, o con la amarga revisión de la homosexualidad en *Los delitos insignificantes*, de Álvaro Pombo, a la vez que Juan José Millás accedía a un público más numeroso tanto por la vía de la colaboración en prensa como gracias a *El desorden de tu nombre* (2011: 667).

“La onda expansiva de la nueva novela llegó al final de la década”, añaden Gracia y Ródenas, cuando Luis Landero lograra por fin editar *Juegos de la edad tardía*” (2011:667). Para entonces, muchas cosas habían cambiado en el mapa literario. Un ensayo de Fernando Savater, *La infancia recuperada*, publicado en 1975, resume una nueva mentalidad que se extendió entre los narradores de la década siguiente. Savater proponía una vindicación gozosa de la novela de aventuras, defendiendo la legitimidad intelectual de los relatos en la órbita de R.L. Stevenson, Conan Doyle, Julio Verne o Emilio Salgari. Hallamos así una serie de acercamientos teóricos que intentan captar el espíritu de las nuevas propuestas. Se habla del regreso del realismo, de la vuelta al placer de narrar, de la recuperación de las historias.

En la madeja de teorías sobre la llamada nueva narrativa española se mezclan dos fenómenos parcialmente distintos, aunque difíciles de desligar uno del otro. Por un lado, la vuelta de un realismo entendido, según la definición de Joan Oleza, como “la plena restitución de un diseño de mimesis” (1996: 8). Por otro, lo que Umberto Eco llamó el “ritorno dell intreccio” (el

⁴² Constituye un fenómeno llamativo el hecho de que esta nueva hornada de escritores desplazase en poco tiempo a la generación precedente y décadas más tarde no ceda espacio a las generaciones posteriores. Una de las escritoras más destacadas de este grupo, Rosa Montero, reflexionaba así a propósito de esta ironía histórica: “Al morir Franco, un impulso de cambio recorrió España como un viento de fuego y sobre esa ola cabalgamos un par de generaciones que arrojamos de un puntapié a las generaciones anteriores, jubilandolas prematuramente. Pero luego han transcurrido las décadas y aquí seguimos más o menos los mismos, interrumpiendo el paso. Aquellos que revolucionaron la sociedad cuando apenas tenían 30 años son a menudo los mismos que hoy hablan pestes de la gente bisoña”. (Montero, 2014).

regreso de la intriga) como requisito para que la novela sobreviviera⁴³. Es decir, el gusto por contar historias atractivas, con una trama bien construida que atrape a los lectores. Son, como decimos, dos fenómenos estrechamente unidos, pero diferentes entre sí. Ambos, en cualquier caso, supondrían la clave de lo que en los años siguientes pasó a conocerse como “el pacto con el lector”.

El pacto con el lector.

Más pronto o más tarde los ciclos de la novela llegan a su fin, y entrados los años ochenta, como apuntan Gracia y Ródenas, parecía claro que la edad dorada de la experimentación había terminado en España. Cabe una puntualización: eso no significa que dejaran de escribirse libros que abiertamente desafiaban los esquemas realistas. En 1981 Jesús Ferrero había publicado *Bélver Yin*, saludado con toda suerte de elogios. En 1983, otro joven autor, Julián Ríos, publicaba *Larva* y poco después, en 1985, *Poundemonium*, un homenaje a Ezra Pound con claras influencias del Joyce de *Finnegan's Wake*. Ambos, Ferrero y Ríos, iniciaban su andadura en sentido opuesto a la corriente llamada a dominar durante las décadas posteriores.

Conviene detenerse de nuevo en 1986. Publicadas con pocos meses de diferencia, ese año llegan a las librerías españolas dos títulos ilustrativos de las propuestas literarias en liza en aquel momento. Jesús Ferrero lanza su segunda novela, *Opium*, una historia hermética, abundante en monólogos interiores, de prosa alambicada, y cuyo argumento transcurre en un escenario exótico: la frontera entre China y el Tíbet. Por esas mismas fechas debuta el novelista jienense Antonio Muñoz Molina con *Beatus Ille*, novela en la que se combina los cambios en la voz narrativa y los saltos temporales con otros elementos fácilmente reconocibles por el público: un triángulo amoroso, una trama policíaca, el recuerdo de la Guerra Civil.

Hoy ya sabemos el diferente recorrido que estas dos concepciones distintas de la literatura encontraron a lo largo de las décadas siguientes. En aquel momento, sin embargo, el resultado de la contienda parecía lejos de resultar evidente. La crítica, de hecho, auguraba un futuro prometedor a Ferrero. Fueron los lectores, y no la crítica ni la academia, el factor decisivo que auspició el surgimiento de una nueva narrativa más cercana al gusto popular⁴⁴. Así lo señalaba Vázquez

⁴³ En sus *Apostillas a El nombre de la rosa*, el semiólogo italiano postula una serie de principios. A su juicio, desde 1965 hasta hoy se han clarificado definitivamente dos ideas. Que se podía volver a encontrar la trama aún bajo la forma de citas de otras tramas, y que la cita podría ser menos consoladora que la trama citada (es del 1972 el almanaque Bompiani titulado *Ritorno dell'intreccio*, con una revisión histórica, y admirada al mismo tiempo, de Ponson du Terrail y Eugene Sue, y una admiración, con poca ironía, de ciertas grandes páginas de Dumas). ¿Se podría tener una novela no consoladora, suficientemente problemática, y sin embargo placentera? Esta sutura, y el reencuentro no sólo de la trama sino también de lo placentero, debía ser realizada por los teóricos americanos del Posmodernismo (1984: 27).

⁴⁴ El caso de Jesús Ferrero resulta ilustrativo del modo en que los lectores, con un criterio a veces opuesto al de las voces críticas más insignes, empujaron a la narrativa española por el camino de historias más convencionales. En 1982, Rafael Conte, en aquel momento el reseñista más destacado de *El País*, saludaba con fervor la novela de Ferrero y auguraba un espléndido futuro al joven escritor: “Un nombre nuevo, un título extraño, una imagen que no acaba de

Montalbán en su mencionado artículo:

Los sectores más lúcidos de eso que llamamos público son los que crean las corrientes del gusto más sensatas y a la larga renovadoras, determinantes de la relación entre lo viejo y lo nuevo y ese público ha establecido una pluralidad lectora en correspondencia a la pluralidad de escrituras que caracteriza, más en novela que en poesía, un excelente momento literario (1986).

Sergio Vila-Sanjuán sostiene un diagnóstico parecido: los lectores demandaban una literatura distinta. “En los años 80 España necesitaba una nueva narrativa, y la tuvo”, escribe en *Pasando Página*. “La nueva imagen del país pedía a gritos una formulación cultural renovada, una nueva literatura que reflejara el cambio de régimen y el cambio de época” (2003: 141). El experimentalismo, con todo lo que suponía de desafío estético, había abierto una zanja en la recepción de la obra e impedía la relación fluida entre autor y lector.

En los años 70 la estética de la dificultad gozaba de considerable predicamento. Pero la literatura “difícil”, por sí misma, no constituye un valor al alza. En los años 70 la literatura difícil estaba en auge; el problema es que a menudo fracasaba. En los años 80 esa tendencia iba a invertirse. (Vila-Sanjuán, 2003: 70).

Los nuevos nombres (Rosa Montero, Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Luis Mateo Díez, Luis Landero, el propio Vázquez Montalbán) se encontraron con el veredicto favorable del público, forjándose así el llamado “pacto con el lector”. El surgimiento e incluso la existencia misma de tal pacto ha generado una extensa bibliografía, y abundan las teorías sobre las causas que imprimieron un giro narrativo a la novela española. Muchos análisis, con todo, coinciden en destacar como factor determinante la concesión en 1982 del premio Nobel de Literatura a Gabriel García Márquez, por entonces el autor en lengua castellana más influyente entre sus contemporáneos. Gonzalo Sobejano, de hecho, propone denominar novela neonarrativa a esta corriente que, siguiendo el ejemplo de García Márquez, apuesta por el placer de narrar (2003: 108). Javier Cercas, igualmente, afirmaba en su artículo “Tres lecciones de García Márquez” publicado con motivo de la muerte del Nobel colombiano:

Durante la primera mitad del siglo XX, la literatura tendió a encerrarse en sí misma; a esa tendencia debemos algunas de las mejores novelas que ha dado la historia, pero a veces también, a la larga, una literatura vanidosa, autofágica y finalmente conformista, una literatura para literatos, que es el destino más triste de la literatura, o para esnobs: gente a quien no le gusta leer, sino que lo que le gusta es que le guste leer. Durante la segunda mitad del siglo XX, la narrativa latinoamericana

precisarse. Y sin embargo, este libro se está vendiendo casi boca a boca, circula de mano en mano entre los lectores jóvenes. Está naciendo un escritor: se llama Jesús Ferrero, tiene 29 años, nació en Zamora y vive en París. Es el autor de *Bélver Yin*, sin lugar a dudas la primera novela más sorprendente, espléndida y fascinante de los últimos lustros de la literatura española”. Pese a semejante loa, firmada por el crítico más influyente y en el periódico también más influyente, el propio Ferrero comprobaría en los meses siguientes que las ventas de *Bélver Yin* no llegarían a superar los 12.000 ejemplares.

recuperó para el español el legado perdido de Cervantes, poniendo otra vez a nuestra lengua en el lugar de privilegio que había ocupado con Cervantes; dentro de esa hazaña general, la hazaña específica de García Márquez consistió en devolverle la mejor narrativa universal a eso que los anglosajones llaman el *common reader* y todos traducimos como lector común (“Tres lecciones...”, 2014).

El extremeño celebra que la novela se alejase de su vertiente más críptica y hermética. Otros críticos se sitúan en las antípodas. Como es frecuente, según quien mire al estado de las aguas, dará pareceres contrapuestos, que van del entusiasmo al pesimismo. Observemos, por lo pronto, dos veredictos diametralmente opuestos.

A favor: en *El fin de la sospecha*, Ángel García Galiano expresa su admiración hacia los nuevos narradores surgidos en los ochenta, a quienes felicita por romper con la dictadura de la experimentación y con un forzado compromiso político:

A ese atracón de experimentalismo artificioso sucedió una vuelta al placer de contar historias, a la novela tradicional, o casi (...). Es así como la nueva literatura española amanece renovada, libre de prejuicio y de trabas ideológicas anti o postfranquista, comenzó a cobrar figura (...) sin pesadumbres ideológicas que los escritores anteriores transportaban como un fardo. (2004: 15).

En contra: para Galiano, en suma, se ha pasado de “una vesania experimentalista que atiborró al sufrido lector de novelas jeroglífico” a “una de las mejores [promociones] de la literatura española de todos los tiempos” (2004: 15). Ahora bien, para Ignacio Echevarría el camino ha sido justo a la inversa. Según defiende en *Trayecto* (2005), del paraíso del desafío estético se ha pasado a las tinieblas de una literatura pasiva, banal y conformista.

Los integrantes de la generación del medio siglo, en primer lugar, y a continuación sus inmediatos seguidores, emprendieron, mucho antes que los nuevos narradores de los ochenta, una renovación en profundidad de la tradición en que se habían formado. Nunca se acabará de insistir lo suficiente en cómo durante esas décadas un grupo de escritores procedentes del ámbito hispánico, entre los que se contaban unos cuantos españoles, emprendió un replanteamiento radical de la narrativa que se situó, como observara Pere Gimferrer, entre los más notables experimentos de la literatura mundial de aquellos años. (...) En el plano de la narrativa, el “cambio” entrañará el desentendimiento generalizado del talante abiertamente interpelador que había determinado una de las principales líneas de renovación emprendidas hacia mediados de los sesenta. (...) En los ochenta el caudal entero de toda esta línea de renovación fue tachado conjuntamente como secuela de un tiempo superado, y se desdeñó, cargándola de connotaciones negativas, la literatura de contenido crítico. (2005: 25).

¿Galiano o Echevarría? ¿A quién damos la razón en este debate? En nuestra opinión, ambos autores plantean el panorama en términos tajantes, absolutos. Sin embargo, las respuestas a estos interrogantes no resultan tan sencillas, lo que dificulta tomar partido por un solo bando. De hecho, como pretendemos mostrar en estas páginas, no hay necesidad de situarse a favor de bando alguno. La historia de la literatura, según veremos, se nutre del conflicto: la tensión entre visiones

enfrentadas sirve de impulso para la marcha de la novela.

Entre la torre de marfil y el espejo de Stendhal: el rostro de Jano de la novela.

Escribe Joan Oleza: “Las batallas que creemos inaugurar con nuestros gestos son apenas episodios de un conflicto mucho más amplio, a veces de siglos, a través del cual la historia se constituye y nos constituye” (1996). Vista desde esta perspectiva histórica, la contienda que pudo darse en 1986 entre el modo de tender la literatura propuesto en *Beatus Ille*, de Muñoz Molina, frente a *Opium*, de Jesús Ferrero, no deja de ser un capítulo más dentro de un debate que dura ya más de dos siglos, y que por su naturaleza no llegará a resolverse del todo. No nos referimos pues a una discusión teórica de los años 60, 70 u 80. Tampoco, aclara Oleza, a la clásica batalla “entre tradición y vanguardia en los años 20-30 de nuestro siglo”. Según este historiador de la literatura, hemos de remontarnos a los orígenes de un conflicto que es anterior y más global, nació con la modernidad y la acompañó durante todo su desarrollo.

Sostiene Oleza por tanto que “la sensibilidad estética que aceptamos como moderna se conformó en gran medida en el Romanticismo, y desde esas mismas fechas emergió bifronte” (1996). La novela adapta el rostro de Jano, el dios de dos caras que mira en direcciones opuestas. ¿Hacia dónde? Si tomamos prestada una expresión de Javier Aparicio Maydeu, podemos afirmar que “dos concepciones extremas a la vez que confrontadas tensan la cuerda” (2013).

1. Con los Schlegel y el romanticismo alemán se proclama la autonomía del arte respecto a la realidad y del presente. Para Schlegel, “el carácter específico del arte bello es juego libre sin fin determinado” (Martínez Montalbán, 1992: 62). La obra de arte no ha de responder más que ante sí misma. Aparicio Maydeu liga esta concepción artística con la tradición de la vanguardia (aquello que Octavio Paz bautizó como tradición de la ruptura). En *De lo espiritual en el arte*, el pintor abstracto Vasily Kandinski defendía la idea según la cual la verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por *vía mística*. Para el profesor Aparicio Maydeu, de este modo Kandinsky sintetiza “la actitud canónica del rupturista, esto es, del artista de vanguardia: el creador, que necesita singularizar sus *diferencias*, ser siempre *distinto*, empujado a alcanzar por sí solo una imposible creación *ex nihilo*, encerrado en una jaula a la que algunos les gustó denominar *torre de marfil*” (2013: 84).
2. El artista como observador, como testigo. “Con Víctor Hugo, con Stendhal, y sobre todo con Balzac, la escritura reivindicaría para sí el derecho de explorar y descifrar la opacidad de lo real” (Oleza, 1996). El escritor no actúa tanto movido por impulsos espirituales como por la observación de lo que le rodea. Procura dar testimonio de su tiempo. El novelista se convierte en notario de la realidad, en taquígrafo de su época. En el extremo contrario del ideal romántico, el escritor no se considera un ser ungido por los dioses. Aparicio Maydeu recoge una frase opuesta a la de Kandinsky perteneciente a Jean Paul Sartre: “Cualquiera

puede escribir, escribir es tener la paciencia de escribir, la voluntad, el aguante de escribir” (2013: 84). El autor es consciente de que su valor creativo dependerá de su talento para trasladar a los lectores una representación auténtica del mundo, según el conocido símil de Stendhal según la cual la novela sería un espejo que ponemos en el camino.

Para entender a qué nos referimos cuando usamos hoy el término realismo, es decir: si realmente queremos saber qué designa y en qué medida la novela realista actual difiere o no de la acuñada por autores Stendhal, Balzac y Zola, Oleza propone que nos acerquemos a su mismo origen, al surgimiento del realismo en la novela moderna. Es una operación que requiere remontarse hasta el siglo XIX. A cambio, nos permitirá percibir con mayor nitidez el debate que desde hace dos siglos enfrenta a los novelistas en Occidente. Nos ayudará a su vez a seguir cómo se ha desarrollado ese mismo conflicto en la literatura española, dándonos por último las claves para ver cómo los escritores afrontan en la actualidad esa vieja batalla.

La perspectiva de la historia literaria permite en primer lugar corregir errores de percepción hoy extendidos. Desmonta, por ejemplo, la visión miope que asocia el estilo realista con una estética conservadora o tradicional. No en vano, como recuerda Oleza, el realismo decimonónico nacía de un impulso subversivo:

Para los críticos europeos que detectaban el poder en literario en 1830, 1856 o 1870, el realismo “romántico”, el “objetivo” o el “naturalista” supusieron tres propuestas inaceptables de subversión de la norma artística, y en nombre de una supuesta esencia universal del arte (“el ideal del arte”, del que hablaban entonces los críticos, bajo el signo - a veces muy lejano- de Hegel) las mejores novelas del siglo XIX fueron anatimizadas. (1996).

¿En qué contexto nace la novela realista? Al igual que la expansión del ferrocarril, el telégrafo o la Exposición Universal, el realismo obedece a la fe por el progreso que caracteriza la segunda mitad del siglo XIX. También responde a la incipiente industria periodística, al peso creciente de la ciudad sobre el campo y, sobre todo, al ascenso social de la burguesía. Como escribirá Galdós en sus “Observaciones sobre la novela española contemporánea”: “la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume, por su iniciativa y por su inteligencia, la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto de bueno y malo existe al fondo de esta clase” (1990:112).

El siglo XIX está signado por el mito del progreso. A lo largo de la centuria el progreso de la técnica condujo al progreso económico y social. De la misma manera, la corriente de optimismo que impregna esta época condiera que el desarrollo de las sociedades habría de acabar traducéndose en un progreso moral. Galdós participa igualmente de esta fe colectiva. “Este gran siglo en el que hemos nacido nos ha traído tantas cosas buenas, que se le puede perdonar todo”.

Como se ha señalado con frecuencia, el realismo difícilmente puede entenderse si no es en el marco más amplio de las corrientes sociales filosóficas que atraviesan la centuria. Es el siglo en el que Karl Marx agita la conciencia obrera con *El manifiesto comunista* (1848); en el que Charles Darwin impugna el relato bíblico de la creación en *El origen de las especies*. Por encima de todo es el siglo del método experimental. Así, el impulso que mueve a los escritores realistas no puede separarse de la actitud epistemológica defendida por Auguste Comte, quien en su *Discurso sobre el espíritu positivo* esgrime: “el verdadero espíritu positivo consiste, ante todo, en ver para prever, en estudiar lo que es” (1988: 12).

No cuesta, por tanto, trazar un paralelismo entre la labor de observación del científico y la labor de observación del novelista. Ambos comparten la fe en la función social de sus observaciones, en la capacidad del entendimiento humano para encontrar los problemas del cuerpo social y poder darles respuesta. De ahí, por ejemplo, el interés de los escritores realistas por dirigir su mirada hacia los aspectos más desfavorables de su tiempo, ya fuera la corrupción y la hipocresía de las clases medias o la miseria de los marginados. Al comienzo del tercer capítulo de *Misericordia*, en un fragmento donde se describe al grupo de mendigos que se disputan un buen lugar en la puerta de la iglesia para pedir limosna, Galdós reconoce su intención por consignar cada detalle:

Más adentro, como a la mitad del pasadizo, a la izquierda, había otro grupo, compuesto de un ciego, sentado; una mujer, también sentada, con dos niñas pequeñuelas, y junto a ella, en pie, silenciosa y rígida, una vieja con traje y manto negros. Algunos pasos más allá, a corta distancia de la iglesia, se apoyaba en la pared, cargando el cuerpo sobre las muletas, el cojo y manco Elíseo Martínez, que gozaba el privilegio de vender en aquel sitio *La Semana Católica*. Era, después de Casiana, la persona de más autoridad y mangoneo en la cuadrilla, y como su lugarteniente o mayor general. Total: siete reverendos mendigos, que espero han de quedar bien registrados aquí, con las convenientes distinciones de figura, palabra y carácter. Vamos con ellos. (1991: 75).

Detrás de la mirada a lo feo y lo sucio, a la pobreza de los mendigos o a la falsa caridad cristiana, bajo estas descripciones late un impulso humanista. De nuevo Galdós revela este propósito: “Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual” (1990: 113).

Los límites del realismo, o el realismo como poética.

No obstante, la idea misma de un estilo realista implica la aceptación implícita de que la realidad puede ser aprehendida por el lenguaje. El realismo parte pues de un triple presupuesto que los novelistas decimonónicos no llegaban a cuestionarse. Primero, implica la existencia de una realidad exterior universal, de carácter único e independiente. Segundo, presupone que el autor puede captar esa realidad. Tercero, asume que todo ello puede ser trasladado mediante un código lingüístico al

lector para que este perciba la realidad del mismo modo. Lázaro Carreter resumía con brillantez este espíritu de fondo en su artículo “Contra la poética del realismo”: “En efecto, si la novela ha de reflejar cuanto de físico y moral acontece en el mundo, el lenguaje que debe realizar tal reflexión, ha de poseer aptitudes miméticas. Aunque esa creencia fue axiomática para los narradores del siglo XIX, ni la lingüística ni la semiótica moderna pueden aceptarla”.

Esta es, según Lázaro Carreter, la premisa de la que parte este estilo literario: “La lengua puede copiar lo real” (1990: 130). ¿Puede realmente? Hay que decir, en todo caso, que la discusión sobre la capacidad de las palabras para representar el mundo no es nueva en ningún caso, aunque su desarrollo se haya visto favorecido en el siglo XX por la filosofía del lenguaje. En uno de sus diálogos socráticos, *Crátilo*, Platón ya escribe en el siglo IV a.C. sobre las dos posiciones en este debate. Hermógenes, uno de los polemistas, sostiene que el lenguaje es puro artificio, y lo argumenta con un ejemplo: pueblos distintos usan palabras diferentes para referirse a la misma cosa, luego igual dan unas palabras u otras. Crátilo, por el contrario, opina que el lenguaje conduce a la verdad, por lo que conocer el nombre de las cosas nos lleva hasta ellas. Es una idea sobre la que se asienta la tradición cabalística hebrea, y que el propio Borges reivindica en su poema *El Golem*. “Si (como el griego afirma en el *Crátilo*)/ El nombre es arquetipo de la cosa / En las letras de rosa está la rosa/ Y todo el Nilo en la palabra Nilo” (1974: 885).

También hoy, entre los escritores españoles contemporáneos puede encontrarse a quienes tomarían partido por Hermógenes y quienes defenderían los argumentos de Crátilo. Para Juan José Millas, la realidad es por sí misma inaccesible, subjetiva, impenetrable. Javier Marías, por su parte, considera que la novela no responde más que ante sí misma; no sólo no debe imitar la realidad, sino que se construye sobre la irrealidad: “Lo que pudo darse y no se dio, lo contrario de los hechos, los acontecimientos, los datos y los sucesos, lo contrario de lo que ocurre” (1993: 121).

Otros autores, en cambio, no consideran que el proyecto realista fuera un proyecto ingenuo o irrealizable. Reivindican, de hecho, el compromiso de la novela respecto a la realidad. En un artículo titulado “Dificultad de la ficción”, Antonio Muñoz Molina, posiblemente uno de los mayores vendedores de la figura de Galdós, se hacía una vez más esta pregunta: ¿cómo puede la novela dar cuenta de los problemas del presente?

Cómo se cuenta lo que sucede ahora mismo (...) los hechos reales, los duros hechos concretos que desde hace tanto tiempo no son la materia con la que se hace la literatura en España. Cuando escribo literatura no me refiero en exclusiva, ni mucho menos, a la ficción. Literatura es contar el mundo con palabras. Necesitamos relatos para que el flujo de la realidad se nos vuelva inteligible. Unos más y otros menos, todos necesitamos relatos de ficción y de no ficción, fábulas y crónicas, retratos de personas que existen o han existido o que son imaginarias, documentales e historias interpretadas por actores. Necesitamos mirar de cerca la realidad y necesitamos escapar temporalmente de ella, y encontrar en las ficciones, donde satisfacemos esa huida, claves simbólicas que nos ayuden a entender lo que vemos al abrir los ojos, al apartarlos del libro. (Muñoz Molina, 2012)⁴⁵.

⁴⁵ El artículo de Muñoz Molina “Dificultad de la ficción” aparecía acompañado por una fotografía que alcanzó cierta

No obstante, como aprecia Lázaro Carreter, ni siquiera el novelista más puntillosamente entregado a la observación de su entorno podría dar una réplica exacta del mundo. “En la narración fictiva el lenguaje no traduce semióticamente el mundo real, sino que crea el suyo propio” (1990:31). Esto ocurre así, continúa el académico de la lengua, porque las novelas obedecen, en primer lugar, a las propias leyes de la ficción:

Los acontecimientos del vivir humano nunca tienen el aspecto de *historias* ordenadas, coherentes y progresivas hacia un desenlace. Así es, en efecto: la narración consiste en la atribución de signos, que ya no obedecen a la complejidad, a la simultaneidad y a la variedad de lo real, sino a sus propias leyes gramaticales y a las leyes retóricas del relato. Este es incapaz de reflejar directamente lo acontecido; sólo puedo hablar de ello. En cualquier caso, la función mimética que los realistas asignaron al lenguaje era pura entelequia, por creer en ella, estuvieron presos de innumerables contradicciones (1990:31).

El estilo al que llamamos realista nace pues “sometido a leyes puramente lingüísticas y literarias, establecidas dentro de una tradición de convenciones”. El axioma del realismo, la certidumbre de una correspondencia mimética entre las palabras y las cosas, se sostiene sobre una poética determinada, una convención que lleva a percibir lo escrito como “real”, y que en el fondo consiste en una serie de técnicas literarias fácilmente identificables. El autor de *El dardo en la palabra* se detiene en concreto en dos corolarios del realismo.

A) *La novela ha de reproducir el mundo en forma de microcosmos, orgánico y cerrado al igual que el mundo. El lenguaje es responsable de que esa organización resplandezca.*

La descripción es, entre todos los recursos a disposición del novelista, el método para lograr este objetivo. El lugar donde transcurre la historia ha de ser un universo en miniatura. “Tiene, pues, una importancia fundamental la descripción del ambiente, para crear la atmósfera que condiciona la acción” (1990: 135). La clave consiste en la descripción, particularmente en la descripción de la ciudad, que se presenta por norma en las páginas iniciales de la novela. El párrafo largo, con abundancia de subordinadas, y donde vemos la plaza, el campanario, la iglesia o el hogar de los

notoriedad al reflejar el impacto de la última crisis económica. En la imagen, una decena de personas se amontona buscando comida entre los contenedores ubicados ante un centro comercial de Madrid. El paralelismo con los mendigos de *Misericordia* no pasa desapercibido a Muñoz Molina, quien termina su artículo con el siguiente homenaje a Galdós: “A nosotros la realidad cruda, la realidad inmediata, nos da escrúpulo (...). Salgo del cine una noche de sábado y en la calle casi a oscuras veo un hormigueo de sombras recortándose contra el escaparate de un supermercado que acaba de cerrar y en el que una por una van apagándose las luces. Los contenedores de la acera rebosan de paquetes de alimentos recién desechados: yogures, huevos, bandejas de carne, conservas, congelados, cartones de leche, embutidos, cestos de frutas, montones de verduras sin lustre. En la acera, en silencio, cada uno a lo suyo, ignorándose las unas a las otras, sin ayudarse ni interferirse, escarban en los contenedores, eligen, descartan, guardan en bolsas, amontonan en carritos, se marchan cada una en una dirección, con las cabezas bajas, personas de mediana edad, o ya mayores, ninguna con aspecto marginal, personas como yo que buscan en los desperdicios para remediar el hambre. Quién contará sus vidas”.

protagonistas, nos sirve como puerta de entrada al microcosmos. Pero un rasgo importante, añade Lázaro Carreter, “es que una vez realizada su descripción, el ambiente – sobre todo el paisaje- ya no sufre cambios. Queda allí, inmóvil, como una decoración de escena, como un telón pintado, al cual ya no es preciso volver a mirar, una vez ha empezado la acción” (1990: 135).

B) *El lenguaje del autor debe quedar oculto bajo el lenguaje del mundo:*

La ambición del autor realista consiste, de acuerdo con Lázaro Carreter, en ocultar su presencia. Para ello recuerda en su ensayo una máxima de Flaubert: “El artista tiene que estar en su obra como Dios en la creación, invisible aunque todopoderoso; tenemos que sentirlo en todas partes, pero no verlo nunca” (1990: 142). Hoy asumimos que en última instancia se trata de una idea quimérica. Según Bajtin el autor-creador es igualmente un elemento constitutivo de la forma artística (1989: 143). O dicho en palabras de Wayne C. Booth: “El autor puede, hasta cierto punto, elegir sus disfraces; pero nunca puede optar por desaparecer” (1961: 20).

¿Cómo procedieron entonces los autores realistas para intentar llevar a cabo esta operación? En primer lugar, optando por una prosa que no llamase la atención sobre sí misma. Stendhal, en una carta dirigida a Honoré de Balzac en 1840, resumía: “No veo más que una regla: ser claro. Si no soy claro, todo mi mundo se aniquila”. El estilo realista exalta la sencillez idiomática. Zola defiende la claridad, y Maupassant abomina de las “payasadas idiomáticas” y los términos “raros” (1999: 133). Por raro se entiende lo infrecuente, las palabras que nunca aparecerían en una conversación real. El lenguaje ha de asemejarse a un cristal transparente desde el que se pueda apreciar el mundo sin reparar en su presencia.

En segundo lugar, la piedra de toque de esta poética realista es el diálogo. El escritor procurará “colorear con tintes de la máxima objetividad el habla” de sus personajes (145). El habla de los personajes populares se imita mediante la acumulación de refranes, locuciones o interjecciones. Las clases altas, por el contrario, son reflejadas mediante su hablar afectado. “No es más que un rasgo, coincidentes todos en provenir de una convención”, apunta Lázaro Carreter, “según la cual el individuo no puede dejar de expresarse según el modelo ideal de la clase o grupo al que pertenece. Y así, los novelistas, queriendo individualizar, generalizan” (145). Se trata, como vemos, de artificios, de una convención determinada, pero que constituye la base de la poética realista. Así, de hecho, lo enunciaba Pérez Galdós en *El abuelo*:

Con la virtud misteriosa del diálogo parece que oímos y vemos sin mediación extraña el suceso y sus actores, olvidando al artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la naturaleza (...) si bien el artista no acaba de esconderse nunca, ni acaban de esconderle de nuestra vista los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén, y se encuentra presente, tanto en los arrebatos de la lírica como en el relato de la pasión o en el análisis, ya que su espíritu es el fundamento indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los personajes imaginarios que remedan el palpitante de la vida. (2013: 132).

El realismo desterrado, o cómo se rompió el espejo de Stendhal.

Hay diversas razones que explican por qué la novela realista dejó de ocupar el espacio central de las letras españolas. Como hemos señalado páginas atrás, el camino emprendido a comienzos del siglo XX por una serie de autores -Azorín, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán- dibuja paralelismos con la ruptura estética que protagonizan hacia las mismas fechas los autores europeos de vanguardia. La pauta en común, de nuevo de acuerdo con Lázaro Carreter, se traduce en “la irrupción del subjetivismo”. Así, en fecha tan temprana como 1902 veríamos aparecer en el buque del realismo las primeras fisuras, provocadas por cuatro cañonazos literarios que ese mismo año lanzan Miguel de Unamuno (*Amor y Pedagogía*), Ramón María del Valle-Inclán (*Sonata de Otoño*), Pío Baroja (*Camino de perfección*), y José Martínez Ruíz “Azorín” (*La Voluntad*).

Los cuatro autores proponen diferentes caminos estéticos, pero les une un mismo recelo hacia la tradición del relato realista, por no mencionar una aversión virulenta hacia la figura Galdós⁴⁶. Todos ellos ponen en cuestión los postulados centrales del realismo que acabamos de mencionar. Desconfían de la idea según la cual la obra literaria puede ser un reflejo del mundo. Unamuno, por ejemplo, según Lázaro Carreter

Ha dejado de comulgar con el dogma de la novela como pintura de un microcosmos (...) Por el contrario, pone en práctica la convicción de que no produce un trozo de mundo, sino que escribe un libro artístico, el cual no pertenece al mundo, sino a la literatura. (1990:137).

Con su subversión antirrealista, las cuatro novelas publicadas en 1902 inauguran la modernidad en las letras españolas. Su interés no es tanto mostrar la vida como el modo en que la experiencia se plasma en la conciencia individual. La novela se desplaza desde el objeto hacia el sujeto.

El subjetivismo, la conciencia individual: he aquí lo que los narradores y críticos adelantan como rasgos decisivos contra la convención precedente del novelista mediador. El lenguaje no puede reproducir el mundo, el lenguaje es sistemático y el mundo no; el lenguaje solo puede dar testimonio de la conciencia individual, porque en ella se funda, y no en el mundo: es inútil enviarlo a levantar el acta neutral de lo que ocurre, porque regresa siempre a la conciencia como hijo pródigo (1990: 149).

Ahora bien, estos fueron los primeros posicionamientos netamente antirrealistas que llegaron con el

⁴⁶ También en este sentido Lázaro Carreter señala un aspecto en el que venimos insistiendo a lo largo de este bloque: el modo en que el enfrentamiento entre visiones antagónicas de la literatura, incluso expresado en los términos más ásperos, sirve de impulso para la evolución de la novela. “Se ha advertido muchas veces el desdén que aquellos nuevos novelistas hacia don Benito; quizá no se haya advertido tanto que tal actitud era de estricta necesidad estética. Todo escritor, aun antes de saber a qué aspira, ha de afirmar categóricamente lo que no quiere ser; tiene que sentar bien claro cómo no se le debe incluir en el cortejo de quien ocupa el lugar de la escena que él desea ocupar. Esa toma de postura, explícita o no, más o menos violenta en sus modos, es el motor de la historia literaria” (1990: 130)..

nuevo siglo y fueron clasificados por Ortega como “novela deshumanizada”. El predominio del estilo realista aún experimentaría un espacio protagónico tras la Guerra Civil y un notable auge con el realismo social de los años cincuenta. En la década siguiente, sin embargo, la estimación crítica hacia el realismo descendería hasta llegar a su nadir.

¿Qué había ocurrido para que se produjese este vuelco? Según Joan Oleza en los años sesenta asistimos a “un vertiginoso asalto al poder de la norma realista, hegemónica desde los años treinta”.

La nueva norma dominante, que coronó el éxito de este asalto, fue a mi modo de ver el resultado de una triple alianza. De un lado el impulso evolutivo de algunos de los más representativos escritores –novelistas, sobre todo- de los años 50, que encontró en Juan Goytisolo su modulación más radical, en conexión con la vanguardia de los 60. Del otro la práctica creativa –poética, sobre todo- de los novísimos [...]. Finalmente, la autoridad, como de oráculo o de esfinge, de Juan Benet, el más puro heredero del simbolismo internacional. El triple frente [...] redujo la realidad española contemporánea a un estado de clandestinidad literaria. Todo lo real era susceptible de sospecha. La agresividad desencadenada contra el realismo social de los 50 suscitó una prevención generalizada contra toda actitud realista. El concepto mismo de realismo quedó maldito. Galdós fue condenado a galeras y excluido del canon. (Oleza, 1996).

El regreso de lo real.

Gracias a Oleza, nuestras pesquisas comienzan a dar resultados. Ya hemos encontrado a los causantes de que el realismo saliera de escena. También conocemos el momento de su regreso. Pero, ¿qué lo hizo volver? ¿Por qué en aquel momento? De nuevo, Oleza ofrece una teoría sugerente: el realismo que conocemos hoy regresó de la mano de la postmodernidad. Pero llegaba cambiado. No era ya el realismo del siglo XIX ni menos aún el de la ingenua denuncia social de los años cincuenta.

Tres grandes causas explican este retorno. Primero, la experimentación había terminado por ahogarse a sí misma. En su proceso de esclerosis confluyen muchas razones, pero sobresale la combinación de una rigidez progresivamente más dogmática y un aislamiento mayor respecto a la masa de lectores. “Rasgo curioso de la literatura contemporánea es que, en nuestros días, las malas novelas suelen ser más entretenidas que las buenas”, escribía con un punto de acidez Mario Vargas Llosa (2002:269)⁴⁷. Esta fue la gran paradoja nunca resuelta de los experimentalistas: pese a su

⁴⁷ El nobel peruano hacía esta afirmación en un artículo titulado precisamente “Elogio de la mala novela”, donde también se hace referencia a otro aspecto al que hemos hecho referencia a lo largo de este bloque: “El genio literario, consciente de que la novela es forma -palabra y orden- antes que anécdota, se va progresivamente concentrando en aquélla en desmedro de ésta, hasta llegarse al extraordinario extremo de autores en los que el cómo contar ha vuelto poco menos que superfluo y casi abolido el qué contar” (2002: 268)..

defensa del igualitarismo marxista y sus críticas al clasismo del orden burgués, sus novelas fueron siempre agudamente elitistas, prácticamente inaccesibles para la mayor parte de la población.

En segundo lugar, la propia vanguardia perdió su capacidad de sorpresa, de innovación. Acabó por ser asimilada, integrada en los museos y convertida en canon. Privada de su condición rupturista, gran parte de los elementos más atrevidas de la experimentación podían ya aparecer (como de hecho ocurriría) en títulos destinados al gran público. La nueva narrativa española que emerge en los años ochenta puede entenderse como una impugnación de la novela experimental, pero también es posible verla como una evolución de la misma. Javier Cercas, parafraseando a Joan Ferraté, recuerda que “en realidad, la tradición de la antinovela, es ahora también nuestra tradición, del todo reconocida y aceptada” (*Temporada*: 21).

Hay una última razón, tal vez más decisiva que las anteriores. En el último tercio del siglo XX, el viento que terminó derribando a la novela experimentalista no fue otro que la crisis de valores propia de la postmodernidad. El cambio afectaba a todos los ámbitos: a la sociedad, a la política, a las artes. En lo que concierne a la literatura, los escritores perciben en su entorno la aparición de un nuevo paradigma filosófico o cultural. Un paradigma muy peculiar, que en realidad consiste en la ausencia de cualquier paradigma hegemónico.

“Los calderos de la operación realista echaban humo”, resume de forma gráfica Jordi Gracia, y esto ocurría precisamente en el momento que entre la nueva generación de escritores comienza a extenderse un escepticismo radical hacia los grandes relatos, así como una desconfianza no menos radical hacia quienes hasta ayer mismo se proclamaban guardianes de la auténtica literatura. La postmodernidad, como recuerda Hobsbawm, no es tanto un movimiento como la negación de cualquier criterio preestablecido de juicio y valoración o, de hecho, de la misma posibilidad de un criterio (1985: 510). Con la postmodernidad se derrumban las jerarquías. Se anula la distancia entre lo elevado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular. El vendaval postmoderno cambiaba, pues, las tornas. La posibilidad de encumbrar en las artes los elementos más *kitsch* y la idea relativista del ‘todo vale’ hirieron de muerte a la ortodoxia vanguardista⁴⁸. Como explica Gracia:

Las cosas son hoy muy distintas. Todo es más complejo e inseguro porque nada es claro y rotundo. En ese nuevo tapete el mandarín carece de juego, pierde sentido y aun resulta patético en su necesidad de llamar al orden a las cosas que van por libre. No hay tribuna ni código capaz de dirigir ni condenar al escritor (2004: 185-195).

Es posible, incluso, trazar un paralelismo con lo ocurrido algunas décadas antes en el terreno de las

⁴⁸ Un paralelismo con las artes plásticas puede verse en la respuesta que, en los años 60, el *pop-art* había dado en Estados Unidos al expresionismo abstracto. También entonces se habló en la pintura de un Nuevo Realismo. Cuando la abstracción pictórica había llegado al extremo con Jackson Pollock y parecía no tener vuelta atrás, Andy Warhol y Roy Lichtenstein redescubrían la posibilidad de reflejar los elementos de la cultura popular desde una perspectiva irónica. El celeberrimo lienzo “Latas de sopa Campbell” de Andy Warhol resucitaba un motivo que llevaba décadas desterrado de la pintura moderna: el bodegón.

artes plásticas. Así lo hace Javier Cercas en su ensayo *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, donde reivindica al escritor y cineasta asturiano como un precursor del arte *pop* en España. Como recuerda nuestro autor,

El *pop art* surgió como una violenta reacción contra el Expresionismo abstracto que había dominado el panorama pictórico -especialmente el estadounidense- durante los años cuarenta y cincuenta; se trataba de un tipo de pintura anti-figurativa “based on the idea that art should be direct record of the artist’s inner impulses and it was therefor intensely personal and undwordly”, muy intelectualizado y con tendencias vagamente místicas. Frente a él, el *pop art* aparece como una pintura esencialmente figurativa⁴⁹ (Suárez: 264).

En España, las vanguardias habían tomado como prisionero al realismo, lo habían encerrado en los sótanos de la literatura y habían arrojado bien lejos la llave de su celda. Ahora, no obstante, la postmodernidad llegaba como un movimiento sísmico, un temblor que cambiaba de lugar las piezas del tablero literario y dejaba abiertas las puertas para que los jóvenes escritores trataran de captar un entorno cambiante desde la óptica de un nuevo realismo.

La postmodernidad nos ha dejado en una situación de naufragos de una historia cuyo oleaje nadie sabe muy bien por dónde o hacia dónde puede cambiar, en todo caso no hacia donde esperábamos hasta hace bien poco. Pero en la medida que las recetas de nuestros manuales han perdido su mágica eficacia, en esa misma medida, “la realidad” (como hipótesis, como tropo, como praxis, o como construcción del lenguaje) nos obliga a examinarla de nuevo, a repensarla al margen de nuestros esquemas, a tendernos y a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella, y lo que es más, nos abre de nuevo posibilidades inéditas de exploración, la libertad reconquistada de formularle nuevas preguntas (Oleza, 2000).

Las reglas habían cambiado. Mejor dicho: las reglas habían dejado de existir. El empuje de una estética postmoderna suponía la defenestración de quienes se habían erigido en guardianes del gusto literario. Plasmar la realidad volvía a ser una opción válida, aunque ya no podría optar a volver a ser la opción única. De ahí que Oleza defina a este nuevo realismo como “postmoderno”.

Una postmodernidad que apuesta, por último, por una socialización del disfrute estético, concretada en la desacralización de los muros que encerraron el arte del modernismo en los templos de la belleza, que apuesta por la democratización misma de la belleza. Sobre estos elementos, propuestos desde una determinada concepción de la postmodernidad, es posible volver a diseñar una poética realista (...) siempre que no se ostente este nuevo realismo como signo exclusivo de los tiempos, de la misma manera dogmática con que tantos apologetas del modernismo y de la vanguardia trataron

⁴⁹ Explica Cercas, citando a Roy Lichtenstein, que en el terreno de las bellas artes los pintores llevaban desde finales del siglo XIX distanciándose de la figuración realista representada de Coubert. Podemos añadir algo más: esa marcha hacia la abstracción durante la primera mitad del siglo XX parecía un camino sin retorno, hasta que se ve contestada frontalmente en 1962 por la obra de Warhol “Latas de Sopa Campbell”. La serie sirvió de ejemplo icónico para ilustrar cómo a través de una mirada irónica podía regresar el arte figurativo. Warhol, de paso, se permitía un guiño subversivo a uno de los más tradicionales motivos pictóricos, el bodegón, considerado en aquel momento causa de anatema entre los apóstoles del expresionismo abstracto.

de excluir al realismo de la postmodernidad. (Oleza, 1996).

Podemos por tanto resumirlo así: los nuevos novelistas respiraron aliviados al saber que podían ser al mismo tiempo formalmente exigentes y cautivar al público mediante historias eficaces. “La obligación de ser modernos, que torturó a nuestros abuelos, a nuestros padres y a nosotros mismos, ha cesado”, reitera Oleza (2000: 264). Los nuevos escritores comenzaban su andadura sin obligaciones estéticas heredadas. Los imperativos de la generación previa ya no les concernían. Se podía ser un escritor “serio” sin necesidad de abrumar al lector con textos escasamente inteligibles.

A los nuevos autores les moverá un nuevo empeño: la búsqueda de nuevas formas para expresar el presente. La nueva narrativa surgida en los 80 camina pues, a juicio de Oleza, en una dirección clara: “la plena restitución del designio de mimesis (relativa, subjetiva, alegorizadora, emanada del imaginario personal... pero mimesis al fin y al cabo)”. A su vez, ponen tierra de por medio hacia quienes durante décadas vieron en la novela como “un orbe autosuficiente y clausurado del lenguaje”. De este modo, y aunque la imagen que reflejaba ya no fuera la misma, parecía que las piezas rotas del espejo de Stendhal habían vuelto a reunirse.

4.6. Javier Cercas o el realismo de un ilusionista

Llegamos así a la última de las preguntas con las que comenzábamos este bloque: ¿en qué medida es Javier Cercas un escritor realista? ¿Qué rasgos comparte con el realismo postmoderno que acabamos de describir? ¿Cuál es el estilo que defiende? ¿Cómo se refleja en sus novelas? Y también: ¿qué podemos aprender leyendo a Javier Cercas acerca del realismo actual? Las respuestas nos llevarán a fijarnos en dos aspectos de su narrativa: el estilo de su prosa y la estructura que adoptan sus historias. De esta manera veremos la adopción de códigos realistas por parte de un contador de historias que, como un hábil prestidigitador, en el momento menos esperado hará asomar elementos fantásticos.

A) Sobre la prosa: “El arte de escribir sin arte”

Ya hemos apuntado que, a diferencia de la novela experimental, que llama la atención sobre sí misma, la novela realista intenta disimular “que una obra narrativa es una construcción verbal y no un pedazo de realidad” (Lodge, 1998: 326). Los autores de vanguardia nos advierten sobre las mismas palabras que utilizan, las exhiben o bien desconfían de ellas, nos confiesan sus dudas. Cortázar, en *Rayuela*, emprende una lucha contra el lenguaje -“el rebelde, mezquino idioma” (1986: 37). Insulta a las palabras -a las que llama “perras negras” (39)- y reivindica la necesidad de romper con los códigos verbales: “Yo ya no podía aceptar el diccionario, ni aceptar la gramática” (37). En una discusión, su protagonista, Oliveira, descalifica así a su oponente: “Estás usando palabras” (38), es decir: estás mintiendo. Entre los narradores contemporáneos, un heredero actual de Cortázar,

Juan José Millás, toma prestada de forma humorística algunas de estas ideas. En sus textos, suele marcar distancias con el idioma, elige una palabra al azar, la toma entre sus manos y señala su carácter artificial.

Según vimos páginas atrás, la novela realista actúa de otro modo: intenta hacer olvidar al lector que lo que tiene entre manos son hojas de papel cubiertas por signos gráficos. De este modo, cuando a finales de siglo los novelistas se deciden a recuperar el pacto con el lector, la mayoría opta por un estilo realista que rompe con todo el empeño del siglo XX por investigar en lo formal, fruto de la crisis del lenguaje. Así lo ve el crítico Darío Villanueva: “Aquel viejo empeño zolaesco de escribir la novela con palabras tan transparentes y limpias que remedasen la sutileza de un vaso de vidrio, para no entorpecer el acceso de nuestra mirada a la realidad descrita, se cumple finalmente al pie de la letra en la mayoría de las novelas de éxito, caracterizadas por algo así como un deliberado no-estilo” (Villanueva, 2008).

Cercas adopta un camino singular, solo hasta cierto punto paradójico. Sus novelas no son enteramente realistas, pero su prosa sí lo es. Sus narradores no procuran, a la manera de Galdós, esconderse de nuestra vista “tras los bastidores del retablo”, menos aún cuando el narrador-protagonista tiene como nombre Javier Cercas. Como analizaremos más adelante al adentrarnos en la novela como juego y en los elementos metaficticios, nuestro autor subraya por medio de múltiples técnicas el carácter literario de la historia que leemos. Y sin embargo al mismo tiempo su escritura resulta transparente, fluida. Su estilo es, en apariencia, menos misterioso que las historias que narra. Todo ello forma parte de su estrategia narrativa. Cercas sigue, de hecho, el ejemplo de algunos de sus escritores más admirados. A la manera del mago que muestra sus manos vacías antes de comenzar su truco, una primera mirada a la prosa de nuestro autor nos deja con la sensación de que no hay nada escondido, pues le interesa sobre todo el efecto final. Procura, por tanto, que el público (el lector) no se detenga a mirar cada frase. Es un empeño que requiere trabajo, y que el propio autor explica en su artículo “Éxito total” mediante un símil:

Al cruzarme con dos empleadas de la limpieza en el aeropuerto de Barcelona, oigo que una le dice a la otra. “Si está limpio, no lo nota nadie; pero si está sucio, lo nota todo el mundo”. Con la escritura ocurre algo parecido: si una frase está bien escrita, no lo nota nadie, o apenas lo nota quien tiene la manía diabólica de escribir frases; pero si está mal escrita, lo nota todo el mundo. Para el lector, la escritura debe ser como el cristal de una ventana, que está ahí sin que se note, y que no llama la atención sobre sí mismo, sino sobre lo que transparenta (un cristal que llama la atención sobre sí mismo no es un humilde cristal, sino una vanidosa vidriera); por supuesto, esto es sólo una impresión, y además falsa -la escritura no transparenta la realidad: la crea-, pero es una impresión necesaria: en ese embrujo consiste parte importante del embrujo de la literatura. (“Éxito total”, 2011).

El mejor estilo, pues, el no estilo. En esto nuestro autor coincide con Ramón J. Sender, a quien se le atribuye la máxima según la cual el mejor estilo es el que no se percibe. Javier Cercas denomina a esta técnica “el arte de escribir sin arte”, y así lo defiende en el prólogo a un libro del crítico anarquista Felipe Alaiz que lleva este mismo nombre. *Arte de escribir sin arte y otras críticas libertarias de la literatura española* (2012). En su prólogo, escrito por Javier Cercas, leemos:

Escribir bien es lo contrario de escribir frases bonitas y porque el arte verdadero es el que oculta el artificio (o, como reza el precepto latino: “Ars est celare artem”) [...] hay que arrancar a correr cuando a un escritor se le califica de “estilista”, término que es casi siempre sinónimo de inanidad o de palabrería (o de las dos cosas a la vez), porque el estilo verdadero linda casi siempre con la ausencia de estilo. Poca gente lo habrá dicho mejor que Hannah Arendt cuando, refiriéndose al escritor menos prescindible del siglo XX, afirma: “Lo único que atrae y seduce al lector en la obra de Kafka es la verdad misma”, a la que llega “con su perfección sin estilo”, puesto que “todo estilo distrae de la verdad por su propio atractivo” (Alaiz, 2012).

Esta idea se trata, conviene aclararlo, de una verdad relativa. En realidad, como comprobamos al abrir cualquiera de sus libros y leer cualquier párrafo al azar, Javier Cercas no carece de estilo. Sus frases resultan reconocibles por una serie de rasgos: su ambición estética, el ritmo de su sintaxis, su tendencia al quiasmo, el gusto por la circularidad, la repetición de elementos. No es una escritura descuidada, sino que exige un calculado trabajo. “No hay arte más difícil que el arte de escribir sin arte”, sostiene Cercas, quien procura expresarse con la mayor eficacia. “Las novelas fáciles de leer y difíciles de entender, como dice Kundera, son mi ideal estético” (Néspolo, 2005). Se trata de “lo contrario de esas novelas difíciles de leer, que tienes que pasar las páginas con grúa, y fáciles de entender porque no dicen nada más que banalidades” (Mora, 2005). Javier Cercas cumple por tanto con uno de los mandamientos del realismo: el lenguaje debe estar al servicio de la narración. Su prosa potencia la historia en lugar de intentar asfixiarla. La forma no es un aspecto anecdótico para Cercas, pero el estilo de sus frases aparece depurado para que el lector no se detenga en ellas y dirija toda su atención a la historia narrada. De tal forma que cuando el dedo de la prosa señale a la luna, el lector solamente se fije en la luna y no en el dedo. De nuevo, de acuerdo con el código realista, el qué (la historia) se impone al cómo (la forma).

B) El esquema narrativo: rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas

Ahora bien, ¿hacia dónde nos conduce esa prosa transparente como un cristal? ¿Cómo construye Javier Cercas los caminos por los que conducen sus historias? También en este punto asoma una clave realista. Veíamos páginas atrás cómo el nuevo realismo que emerge en los años 80 recupera el gusto por el argumento y la intriga. Los libros de Javier Cercas, a partir de *Soldados de Salamina*, también emprenden una búsqueda. Sus personajes son, a su modo, singulares detectives. No trabajan para la policía, no intentan descubrir al autor de un crimen, pero su búsqueda es si cabe más ambiciosa. Sus protagonistas actúan impulsados por el afán enfermizo de resolver un misterio de contornos imprecisos. Buscan obsesivamente un secreto esencial; un secreto de perfiles imprecisos, pero que guarda una verdad universal que nos atañe a todos.

De acuerdo con Joan Oleza, en el realismo postmoderno muchas novelas “vuelven a dotarse de una poderosa trabazón textual, de un plan riguroso de ordenación del material narrativo, se palpa

el esquema, se comprueba una estructura acabada, completa, a menudo circular” (Oleza, 1996). Y de las muchas maneras en que el esquema narrativo puede manifestarse, la indagación será uno de los modelos preferidos. En Javier Cercas el esquema principio-nudo-desenlace es fácilmente visible. *Soldados de Salamina* se configura, por ejemplo, a la manera de un tríptico. Oleza, asimismo, señalaba ejemplos anteriores que recurren a una estructura similar: Antonio Muñoz Molina (*El jinete polaco*) Manuel Vázquez Montalbán (*Galíndez*) o Luis Mateo Díez (*El expediente del naufrago*).

Los vanguardistas, recordemos, recelaban de las estructuras narrativas, desestimaban la idea de un esquema previo. Otra vez más, la comparación con *Rayuela* es pertinente: un libro que puede leerse de la primera página a la última, en sentido inverso o saltando de un capítulo a otro. En *Volverás a región*, de Juan Benet, el argumento es inexistente. El lector no puede preguntarse qué pasará después, pues la temporalidad ha sido abolida.

Pero el realismo que emerge a finales del siglo XX asimila determinados rasgos de la experimentación. Oleza nos ayuda a comprender la paradoja aparente que enunciábamos justo en el punto anterior: la metaficción no está reñida con el designio de mimesis realista. No escasean, afirma Oleza, los escritores contemporáneos que “integran la dimensión metanarrativa bajo la forma de una metáfora trazada en el mismo argumento” (1996). Son narradores que, al igual que hace Cercas, sitúan su historia en el presente, nos informan de los avances de su investigación a medida que los van realizando; y es finalmente esa misma búsqueda es la que da forma a la estructura de la novela.

“La indagación se constituye en un correlato de la creación literaria” (Oleza, 1996). El camino de la investigación importa más que los hechos. Más aún, ese camino terminará por convertirse en el relato mismo. Como escribía Mario Vargas Llosa a propósito de *Soldados de Salamina*: es “esta otra historia -la de las oscuras frustraciones, ambiciones y empeños de un joven escritor (...) es más rica y conmovedora que la del polígrafo falangista y sus desventuras en la Guerra Civil” (Vargas Llosa, 2001). Es en este sentido en el que Javier Cercas responde a las claves del realismo postmoderno, pues como concluye Joan Oleza:

Tal vez el efecto más productivo de la convergencia de tantas novelas en la estructura de indagación, de desvelación de un sentido o de una clave secreta, de investigación en torno a la vida de alguien que ha desaparecido dejando tras sí los signos en clave de su misterio, sea el de alegorizar una exigencia constitutiva de la postmodernidad (...). La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas. (Oleza, 1996).

¿Cuáles serían, en el caso que nos ocupa, esas realidades donde Javier Cercas rastrea el sentido perdido de las cosas? Esta pregunta conduce directamente a nuestro siguiente punto: la novela como testimonio. El hombre postmoderno, según el paradigma actual, no encuentra su lugar en el mundo. Lo vemos en las novelas de Cercas: en un primer momento sus protagonistas se nos presentan perdidos, desorientados, encerrados en una vida falsa, devorados por una asoladora sensación de fracaso. Y serán precisamente las primeras señales de un episodio no resuelto del pasado lo que les

devuelva la energía necesaria para enfrentarse a la existencia. “Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres”, es la enigmática cita de *Los trabajos y los días* de Hesíodo con la que Cercas encabeza *Soldados de Salamina* (y que aquí situamos en la primera página de esta Tesis). Es el escritor quien emprende, como el Titán Prometeo, la tarea de robar ese fuego a los dioses; es decir, de encontrar el significado (o la ilusión de significado) que yace escondido, tal vez en una nota a pie de página de la historia. En esto consiste el secreto esencial que buscan incesantemente los libros de Javier Cercas; novelas que contribuyen a la formación de la memoria colectiva y que quizás, de algún modo, hagan posible reconciliarse con nuestro pasado.

SEGUNDA PARTE

EL MAPA Y LOS TERRITORIOS



5. LA TRAGEDIA Y EL TIEMPO: LA NOVELA COMO TESTIMONIO DEL PASADO



“Hay dos momentos en la historia del siglo XX en los que España ha tenido un especial protagonismo”, afirma Javier Tusell (1991:10). El primero de estos momentos comienza en el año 1936. El segundo, al menos oficialmente, en 1975. A pesar de sus muchas discrepancias, uno de los pocos puntos de acuerdo entre los investigadores dedicados al estudio de la España contemporánea es la tendencia a interpretar el complicado mapa del siglo XX orientándose a partir de estas dos fechas de referencia ineludible. Como señala Tusell, ambos momentos actúan como ejes o centros de gravedad de la historia. Marcan un cambio de época. Constituyen dos períodos de relevancia internacional, en los que los ojos de todo el mundo llegaron a interesarse por el destino de los españoles. Son, asimismo, dos acontecimientos históricos conexos, en los que a pesar de su lejanía es fácil percibir un poderoso hilo común. Y sobre ambos períodos giran, precisamente, las novelas de Javier Cercas.

El segundo de estos momentos lo constituye la transición a la democracia. En palabras de Tusell, los años que van de 1975 a 1982 encierran un misterio de difícil explicación: “un proceso pausado y profundo, un giro copernicano a la instituciones políticas vigentes, pero a partir de los presupuestos en los que el régimen anterior se basaba” (1999: 14). Se trata de una suerte de metamorfosis política. De la crisálida corrompida de la dictadura surge un nuevo régimen democrático. Ante el asombro internacional, España pasa de ser una anomalía y una excepcionalidad política a formar parte de los países de su entorno europeo. Hoy, sin embargo, esta visión relativamente cándida sobre el pasado inmediato es muy discutida. Muchos análisis ponen en cuestión el hechizo de la metamorfosis, y detrás de la mariposa de la democracia ven la pervivencia del gusano de la dictadura. Ante la pregunta de hasta qué punto España supo dejar atrás la herencia de cuatro décadas de franquismo no existe una respuesta que goce de consenso universal, y tampoco esta Tesis pretende o puede aportarla. En las siguientes páginas centramos nuestra atención en el origen de la dictadura, esto es, la Guerra Civil: el enfrentamiento que, entre 1936 y 1939, hace de España el vértice geográfico donde convergen los conflictos políticos latentes en la Europa de entreguerras.

“Visto desde hoy puede parecer sorprendente que ese conflicto movilizara instantáneamente las simpatías de la izquierda y la derecha, tanto en Europa como en América y, particularmente, entre los intelectuales del mundo occidental”, escribe Eric Hobsbawm (1998: 162). Solo unos años atrás, la península ibérica causaba una cierta indiferencia entre los corresponsales extranjeros. Un famoso mapa satírico de las naciones europeas representa en esta época a España como una vieja dama dormida y despistada, ajena a los vientos de odio que sacudían al continente. La imagen muestra a una nación que viste ropas de otro tiempo, atrasada y aislada respecto a sus vecinos. País neutral en la guerra del 14, la historia española parecía seguir un rumbo divergente respecto a lo que tenía lugar al otro lado de los Pirineos. Y sin embargo, a los pocos meses del levantamiento contra la II República, numerosos intelectuales, escritores y artistas europeos advirtieron que la partida librada en suelo español entre los defensores de la República y los militares sublevados les concernía directamente. Antes incluso que los dirigentes políticos de sus respectivos países, llegaron a la conclusión de que en España se decidía un combate que afectaba al conjunto de las naciones⁵⁰.

⁵⁰ Eric Hobsbawm, en su *Historia del siglo XX*, profundiza en esa idea: “Encarnaba las cuestiones políticas fundamentales de la época: por un lado, la democracia y la revolución social, siendo España el único país de Europa

Aún hoy, pasados más de 70 años, muchos escritores sienten que esa guerra aún les atañe; que las campanas, como recordaba Hemingway, siguen doblando por nosotros.

Toda una generación de intelectuales, entre ellos el propio Hemingway, pero también George Orwell, Andre Malraux, Indro Montanelli, Pablo Neruda, John Dos Passos, Martha Gellhorn o Antoine de Saint-Exupéry, se dieron cita en España. Entre los primeros voluntarios extranjeros que acudieron a la llamada del bando republicano figuraba un joven poeta inglés, W. H. Auden. A sus treinta años, tras prestar servicio como conductor de ambulancias, Auden publicaría *Spain*, posiblemente el poema más sobresaliente entre los trabajos de una serie de autores (el de los intelectuales británicos alistados en las Brigadas Internacionales) cuyas piezas literarias, llenas de entusiasmo militante, no siempre han resistido bien el paso del tiempo. “The stars are dead. The animals will not look. We are left alone with our day, and the time is short, and History to the defeated May say Alas but cannot help nor pardon” (Dietz, 1981: 46).

Lo que hace especial a este poema es el modo en que lo psicológico, lo mental y lo político cobran una dimensión física, tangible. El poeta ha pasado de lo abstracto a lo real y a lo mortal. Para Auden, España es el lugar donde “nuestros pensamientos se encarnan”. Lo dirá así Auden: “On that tableland scored by rivers, our thoughts have bodies; the menacing shapes of our fever are precise and alive”. (1981)

Tanto por su trascendencia en términos históricos como por su impacto en el inconsciente colectivo, 70 años del término de la Guerra Civil y cuatro décadas después de la muerte del dictador Francisco Franco, el interés por este episodio traumático parece lejos de apagarse. Las manifestaciones literarias son buen reflejo de esta pulsión colectiva. De hecho, si partimos de una concepción de la literatura como un arte vinculado a la evolución de la sociedad de la que forma parte, desde mediados de los años noventa puede percibirse nítidamente un cambio en el modo en que los españoles miran, piensan, escriben y reflexionan a propósito del período más convulso de su historia reciente. En concreto, en el terreno literario, Jordi Gracia y Domingo Ródenas señalan:

Mientras fue difícil identificar en el meridiano de la democracia, hacia finales de los años ochenta, una poética común a los narradores, quizá el siglo XXI sí ha alzado como protagonista visible en el mundo literario la recreación del pasado fundador de nuestro siglo XX: la Guerra Civil y sus consecuencias, a veces con incursiones en el exilio (2011: 8).

¿Cabe hablar de una poética común? Desde el terreno académico no faltan aproximaciones que tratan de dar un sostén teórico a este fenómeno de la novelística actual. José Carlos Mainer propone hablar de una “nueva novela sobre la Guerra Civil” (2006: 135-161). Ana Luengo, en *La*

donde parecía a punto de estallar; por otro, la alianza de una contrarrevolución o reacción, inspirada por una Iglesia católica que rechazaba todo cuanto había ocurrido en el mundo desde Martín Lutero (...) Es difícil recordar ahora lo que significaba España para los liberales y para los hombres de izquierda de los años treinta, aunque para muchos de los que hemos sobrevivido es la única causa política que, incluso retrospectivamente, nos parece tan pura y convincente como en 1936. Ahora, incluso en España, parece un episodio de la prehistoria, pero en aquel momento, a quienes luchaban contra el fascismo les parecía el frente central de su batalla” (1998: 162).

encrucijada de la memoria (2004), bautiza la reciente hornada de libros como “novelas de confrontación histórica”. Sebastiaan Faber emplea el término de literatura “afiliativa” para señalar a un rasgo común de estas obras (2011: 101-110). Por último, Antonio Gómez-López Quiñones sostiene que en la actual novela española “la Guerra Civil española ha funcionado como un espacio simbólico en el que discutir la relación con un pasado concreto y con el mismo concepto de Historia” (2006: 33).

Sobre estos acercamientos volveremos más adelante. Para abordar con más detalle una reflexión teórica emplearemos el marco teórico que brindan diferentes disciplinas acerca de varios de los aspectos aquí tratados, entre ellos: 1) el concepto de “memoria colectiva”, 2) las relaciones entre literatura, memoria e identidad, 3) la crisis epistemológica de la Historia como método científico y 4) la importancia de estos fenómenos en el caso específico de España. En estas páginas, nos hemos apoyado principalmente en líneas teóricas que sostienen los estudios de Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, Walter Benjamín y Roland Barthes.

De entrada, conviene hacer una importante aclaración: la Guerra Civil no es en caso un terreno escasamente hollado por los novelistas. Muy al contrario, la literatura sobre la Guerra Civil se remonta al mismísimo estallido de la contienda. En el último tercio del siglo XX, desde la recuperación de la democracia, la novela española nunca ha apartado la mirada al trauma causado por el golpe de Estado del 18 de julio, el conflicto bélico y la posterior dictadura militar. La diferencia, sin embargo, consiste en que el nuevo siglo trae consigo una forma sustancialmente diferenciada de narrar ese pasado. Ello abre por tanto la puerta a varios conjuntos o bloques de interrogantes a los que trataremos de dar respuesta en las páginas que siguen. Con este objetivo, analizaremos ejemplos destacados de esta nueva literatura sobre la Guerra Civil.

Aunque nos centraremos en la obra de Javier Cercas, observaremos cómo esta corriente de libros sobre el pasado reciente guarda una estrecha relación con dos fenómenos, uno de orden sociológico y otro de orden literario. En primer lugar, la llegada a la edad adulta de una nueva generación (los nietos de la Guerra) cuya mirada y actitud hacia el período de 1936-1939, difiere de manera radical de la de sus padres y sus abuelos. En segundo lugar, veremos qué rasgos formales distinguen a estas obras literarias y en qué modo se relacionan con propuestas narrativas similares en nuestro entorno europeo.

Dividido en cuatro bloques, las preguntas que trataremos de abordar son las siguientes:

Primer bloque, sobre la memoria colectiva. ¿Qué importancia posee el recuerdo para la construcción de la identidad colectiva? La respuesta a esta pregunta nos conduce a acotar la terminología y aclarar conceptos como identidad, historia y memoria. En relación a ello, procuraremos explicar la aparentemente irónica relación entre el interés creciente de los escritores por el pasado y la crisis de identidad del presente.

Segundo bloque, sobre la mirada del nieto. Tras el abordaje teórico inicial, nos asomaremos en este apartado a las repercusiones que ha supuesto en España el cambio generacional. ¿Qué lecciones extraen los españoles de comienzos del siglo XXI respecto a su pasado nacional violento? Para responder a esta cuestión examinaremos diferentes teorías que explican la evolución de esta nueva mirada hacia el pasado, en particular 1) la consolidación democrática y el fin del miedo al régimen dictatorial 2) la conciencia por los crímenes contra la humanidad y la exhumación de los cuerpos de represaliados y 3) el apremio ante la desaparición de los últimos testigos.

Tercer bloque, o la nueva novela sobre la Guerra Civil. La nueva percepción social en lo concerniente a la relación con el pasado nos lleva a preguntarnos por su reflejo en la novela contemporánea. ¿Qué vínculo guardan los nuevos planteamientos literarios con el movimiento por la Recuperación de la Memoria Histórica que emerge en España a finales de los años noventa? En nuestro análisis nos detendremos en los rasgos que caracterizan a toda una serie de obras sobre la Guerra Civil publicadas desde mediados de los años noventa. La hibridación de géneros y la mezcla entre ficción y realidad en estos textos nos llevarán a discutir sobre su naturaleza literaria y la conflictiva relación entre “memoria” e “historia”. Al finalizar este bloque analizaremos el modo en que la obra narrativa de Javier Cercas entronca con estas mismas cuestiones. De este modo, centraremos nuestro estudio en las novelas de nuestro autor de manera más significativa abordan el pasado reciente, *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*.

Cuarto bloque, sobre el declinar de la memoria. Por último daremos una vuelta de tuerca. Para ello nos situaremos en el terreno más inmediato y también el más polémico. A través de la lectura de la última novela de Javier Cercas, *El impostor*, procuraremos reflexionar sobre si la llamada memoria histórica, tras su protagonismo a lo largo de la primera década del siglo, comienza o no a entrar en una fase de agotamiento.

5.1. Sobre la memoria colectiva. La guerra que no cesa (o la maldición de Benet).

Imaginemos que, pasados cientos de años, un supuesto historiador del futuro se decidiese a estudiar el siglo XX español del mismo modo que hoy se estudia en las academias el reinado de Carlomagno o la caída de Bizancio. Después de pasar un buen número de horas revisando bibliografía -en algún soporte virtual que todavía no ha sido inventado, pero que facilitará mucho los trámites-, nuestro estudioso imaginario no tardaría en llegar a la conclusión de que el trienio 1936-1939 contiene en su interior muchas claves para entender no sólo los acontecimientos siguientes, sino también los años anteriores. Desde una multiplicidad de puntos de vista (políticos, económicos, sociales, culturales, filosóficos) la Guerra Civil es el momento decisivo de la centuria. La España del siglo XX no puede

entenderse al margen de ella, y muy probablemente sería con la Guerra como nuestro historiador futurista comenzaría su crónica.

Como si pretendiera dar una respuesta universal, válida para los historiadores del futuro y hasta para los historiadores llegados de otra galaxia, en 1976, el escritor Juan Benet escribía un ensayo con este título: *Qué fue la Guerra Civil*. Según recordaba el mismo Cercas en uno de sus artículos, la definición propuesta, marcadamente literaria, goza todavía de una aceptación más que notable:

La Guerra Civil fue, sin duda alguna, el acontecimiento histórico más importante de la España contemporánea y quién sabe si el más decisivo de su historia. Nada ha conformado de tal manera la vida de los españoles del siglo XX y todavía está lejos el día en que los hombres de esta tierra se puedan sentir libres del peso y la sombra que arroja todavía aquel funesto conflicto (Benet, 1976).

Llama la atención el matiz profético de Benet, el aire -característico en su prosa- de maldición histórica. De hecho, el tiempo ha confirmado sus augurios. A comienzos del siglo XXI la sombra de aquel funesto conflicto reaparecía en España.

En su origen, la Guerra Civil fue un error de cálculo. Comenzó como un golpe de Estado militar el 17 de julio de 1936. “Fue un instrumento viejo empleado para un objetivo nuevo”, explica Helen Graham (2006: 17). En España, a lo largo del siglo XIX, el golpe de Estado había sido una palanca para el cambio de gobiernos de uso tan rutinario como en otros países una moción de censura. En esta ocasión el resultado no siguió los pasos habituales. El 18 de julio, los militares rebeldes encontraron una oposición imprevista. La sublevación fue abortada en los principales núcleos urbanos. El golpe encalló en Madrid, Barcelona, Valencia y Bilbao. Logró imponerse en Sevilla, Zaragoza, Salamanca y Burgos. “Fue tanto un fracaso como un éxito; fracasó en su intento de tomar el país completo de una sola vez, como había sido la intención de los rebeldes, pero sí logró paralizar el régimen republicano” (2006: 39). En consecuencia, el país quedaba partido en dos.

El conflicto bélico como tal finalizaría, al menos oficialmente, con la entrada de las tropas del general Franco en Madrid, el día 1 de abril de 1939. Como se ha señalado a menudo, no llegó la paz, sino la victoria. “Desde 1939 hasta la muerte de Franco, España estuvo gobernada como un país ocupado por un ejército extranjero”, subraya Paul Preston (2011: 326). Para Javier Tusell: “la Guerra Civil no concluyó el primer de abril de 1939. Su verdadero final fueron las elecciones de junio de 1977” (1996: 265). Y según otros autores, tampoco hoy puede hablarse de ella como un asunto resuelto, pues como apunta Ángel García Fontanet, en el debate político “la liquidación de la Guerra Civil no está terminada” (Fontanet, 2003).

¿En qué términos se sitúa hoy ese debate político? ¿Cómo debe actuar la sociedad española, las instituciones y la literatura ante el difícil legado de la Guerra y la represión franquista? Las distintas respuestas a esta pregunta constituyen una suerte de test de Rorschach político. Al igual que las manchas de tinta usadas por los psicólogos sirven para diagnosticar la personalidad de los pacientes, el lenguaje empleado en artículos y ensayos para referirse a la dictadura, la represión de

posguerra y los pactos de la transición ofrecen abundantes pistas sobre las inclinaciones políticas en conflicto.

Metáforas para nombrar lo innombrable.

En líneas generales, anota Sebastiaan Faber, el debate vivido en España durante las últimas dos décadas puede contemplarse a través de cinco tipos distintos de discurso, todos los cuales recurren de algún modo a una visión metafórica. A continuación, nos servimos de la clasificación de Faber para desarrollar con más detalle cada uno de estos ejes discursivos.

1. **Reabrir viejas heridas.** El primero, sostenido principalmente por la derecha política, es que la idea de revisar el pasado no supone más que reabrir heridas ya cicatrizadas. Según este discurso, se trata de una tarea imprudente, puesto que la Transición española a la democracia habría supuesto la reconciliación plena entre los españoles. España, con una historia traumática a sus espaldas, logró por fin recuperar la plena normalidad democrática en el último tercio del siglo XX. Los defensores de esta interpretación, normalmente de forma implícita y ocasionalmente de manera explícita, contemplan con indulgencia la dictadura militar. La II República es juzgada en cambio como un experimento histórico fallido y peligroso, marcado por la inestabilidad política y una insostenible atmósfera de conflicto social. En su recuerdo del franquismo, este discurso pasa de puntillas por los años más sombríos de la posguerra. Sus defensores evitan referirse a la afinidad con la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini. Por el contrario, destacan el progreso económico y el logro de una cierta estabilidad política, la cual incluso habría facilitado el tránsito pacífico a la democracia. Con respecto a la Guerra, suele trazarse una suerte de equivalencia moral: ambos bandos fueron igualmente responsables y se cometieron atrocidades en uno y otro lado. En su versión más extremista (menos frecuente) esta exposición de los hechos actualiza la historiografía del franquismo, esto es: presenta al régimen militar como un mal menor ante una grave deriva radical de la II República. En su versión más moderada (también más habitual) quienes defienden esta visión consideran que mirar hacia atrás no sólo sería un ejercicio estéril, sino también arriesgado, pues reabrir el pasado equivaldría a reabrir la caja de Pandora, desatando una espiral de odios felizmente olvidados.
2. **La recuperación de la memoria histórica.** Si el relato anterior es el preferido de la derecha política, éste corresponde esencialmente a la izquierda. La memoria es aquí entendida como un fenómeno intrínsecamente positivo. Un camino en un solo sentido, que devuelve la dignidad a los derrotados de la Guerra Civil y el franquismo. Este discurso denuncia la impunidad de los crímenes de la dictadura y el acuerdo tácito de olvido tras la muerte de Franco. Quienes sostienen este relato consideran necesario que el Estado propicie la exhumación de fusilados en fosas comunes y reivindican el reconocimiento público para

quienes defendieron la legalidad democrática en 1936. Como señala Faber, el movimiento por la recuperación de la memoria histórica “lleva implícita una crítica feroz a la calidad de la democracia española actual y a la transición que la generó” (2010). En cuanto a su visión del pasado, vale decir que es simétricamente opuesta al punto anterior. La II República es defendida como un período de progreso político y modernización social y unos años dorados para la cultura y las artes. La experiencia republicana es valorada, en su conjunto, como un modelo en sí mismo más democrático que la actual monarquía parlamentaria. La Guerra Civil es interpretada en el marco de la lucha de clases: fue precisamente una agenda de progreso lo que provocó una reacción en contra por parte de los sectores más conservadores (una alianza entre la alta burguesía y los terratenientes con la iglesia y el ejército). El movimiento por la recuperación de la memoria contempla el franquismo a partir de los aspectos históricamente silenciados durante el régimen (la represión, los fusilados, el empleo de la tortura, el robo de niños, las cárceles, los deportados a campos de exterminio). Entre sus ángulos muertos, este discurso suele pasar de puntillas por asuntos como la represión en el territorio republicano durante la guerra, el desarrollo económico en España de los años sesenta o la complicidad tácita de buena parte de la población durante el régimen. La transición, por último, es vista como un proceso incompleto (en su versión más suave) o bien (en su versión más crítica) como un fraude colectivo que perpetuó en el poder a los vencedores de 1939.

3. **La Historia usurpada.** Tercera metáfora, más presente en el discurso académico. Para algunos historiadores, entre los que sobresale Santos Juliá, “la moda de la memoria” es una tendencia perturbadora, que no debería apoyarse desde la academia. Esto sería debido a que la “memoria” (subjetiva y sujeta a motivaciones políticas) ha ido progresivamente invadiendo el terreno reservado a la “Historia” (entendida como la búsqueda científica y objetiva de la verdad sobre el pasado). En su artículo “Bajo el imperio de la memoria”, publicado en *Revista de Occidente* en 2006, Santos Juliá considera que la llamada memoria histórica supone una visión apriorística del pasado, más interesada en conmemorar que en conocer (Juliá, 2006: 7-19).
4. **Cuentas pendientes.** Un discurso distinto, de orden menos sentimental y menos teórico, ve este proceso como un trámite dificultoso pero soluble; un asunto irresuelto que, si bien fue aparcado durante la transición, ahora en una democracia asentada puede por fin encararse. Los problemas del pasado son de tipo práctico: hay víctimas que merecen ser honradas, muertos que deben descansar en cementerios en lugar de continuar en fosas comunes, y sentencias judiciales ultrajantes que deberían ser anuladas. Una vez hecho esto, España podrá dar carpetazo a este problema y centrarse en asuntos más prácticos y concretos.
5. **La Guerra como trauma.** Una última metáfora, de orden distinto a las anteriores: la Guerra Civil como trauma psicológico. Numerosos académicos, inspirándose sobre todo en los estudios sobre el Holocausto, analizan el resurgir de la memoria histórica en España como el regreso de un pasado reprimido por el inconsciente colectivo. En su significado etimológico, trauma deriva de la palabra griega que designa una herida. El diccionario de la Real

Academia da la siguiente definición: “choque emocional que produce un daño duradero en el inconsciente”. Esta es la clave: a diferencia de otros eventos, los traumas no son percibidos de forma convencional. El trauma fractura la línea del tiempo. El individuo -en este caso la colectividad- no puede insertar el recuerdo traumatizante en la cadena habitual de acontecimientos. Esta experiencia, por tanto, será procesada al margen del resto de sucesos. Lo traumático ha ocurrido, sí, pero quien lo padece no puede concebirlo dentro de los parámetros de la normalidad. Ello afecta, principalmente, al recuerdo. Recordar implica revivir, vivir de nuevo el trauma. Por ello existen muchas formas de encarar su memoria. Los traumas pueden en apariencia desaparecer, ser enterrados por un subconsciente que prefiere no lidiar con un pasado que solo genera desasosiego; o por el contrario pueden reaparecer insistentemente en forma de obsesión. De manera colectiva, las comunidades que sufren traumas históricos encuentran problemas similares para lidiar con el recuerdo. En España, la Guerra Civil y los peores años de la dictadura franquista generan todavía una ansiedad propia de la experiencia traumática. Según la visión clásica del psicoanálisis, la mejor forma de superar una experiencia de este orden es a través del relato. Poder nombrar lo que nos destruye nos ayuda a combatirlo. Como veremos, no por casualidad la última ola de novelas sobre la Guerra Civil se ha asomado a los episodios más traumáticos del pasado desde un punto de vista que privilegia la visión del testigo y la importancia del testimonio.

El debate entre cada uno de estos planteamientos es inagotable. ¿Es la Guerra Civil un trauma de tipo psicológico o conviene analizarla desde sus consecuencias sociales y políticas? ¿Denunciar en la esfera pública las atrocidades de la represión franquista contribuye a mejorar la calidad de la vida democrática o el discurso de la memoria es simplemente un instrumento de los partidos de izquierda para movilizar a su electorado? Ninguna metáfora alcanza a ser del todo satisfactoria. En todas puede percibirse una borrosa zona de grises. Un cierto escepticismo, por tanto, constituye una postura recomendable para abordar el estudio de este campo. Ello no supone, no obstante, situar todos los planteamientos en el mismo plano. Aunque es manifiesto que algunos discursos son más acertados que otros, argumenta Faber, cabe temer que todos comparten un problema básico: asumen que lidiar con el pasado es un proceso que puede alcanzar una línea de llegada, cuando lo más probable es que no sea así.

They posit the process of “dealing with the past” as a finite one—a task that is necessary, that may be conflictive and difficult, but that, once you get it over with, results in a harmonious and definite closure. This is of course not the way it works. On the one hand, the past is always already “over with”. On the other, it never goes away (...). Learning to live with the past is at the core of being a historical being. (Faber, 2010).

Por esto mismo la discusión sobre cómo encarar el tiempo pretérito suele conducir a un punto muerto. A diferencia de los manifiestos o los artículos de opinión, las novelas, en opinión de Faber, nos ayudan a *vivir con* el pasado. No dan una respuesta, sino que transmiten una experiencia vivida. No procuran *cerrarlo*, sino hacerlo revivir para las generaciones presentes.

Una vez vistos los términos del debate, llega el momento de dar un paso más. Es necesario abordar una nueva serie de interrogantes, entre ellos saber cuál es la propia postura de Javier Cercas y el modo en que se representa el pasado en su obra literaria. ¿Cómo ha evolucionado esa imagen a lo largo de su trayectoria como escritor? Todo ello va a unido a una última cuestión, entender qué mueve a Cercas -y con él a toda una generación de escritores españoles- a concentrar una y otra vez su mirada en los años más oscuros de la historia reciente.

Entre la “dictadura del presente” y la “obsesión por el pasado”.

La temperatura política de la historia española experimenta una notable subida a comienzos del nuevo siglo. Desde finales de los años noventa hasta el estallido de la crisis económica en 2008, relatos sobre la Guerra y la posguerra que hasta no hacía mucho se consideraban anticuados y aburridos encuentran un inesperado interés por parte de nuevas generaciones de lectores. Por otra parte, los escritores adoptan nuevas formas de narrar los capítulos más convulsos del siglo pasado.

Desde el mundo académico se han tratado de encontrar respuestas que expliquen este interés sin precedentes por la llamada memoria histórica. La primera observación, según un buen número de investigadores, es realmente paradójica: el pasado interesa, en gran medida, por su desaparición a marchas forzadas. José Colmeiro, de la Universidad de Auckland, afirma con rotundidad:

La repetitiva valoración posmoderna de que nuestra cultura global sufre de amnesia, así como la retórica que le acompaña del duelo y la obsesión por la pérdida de identidad, como se puede observar en los omnipresentes signos de fragmentación, desmembramiento, simulacro, fisuras y el cultivo de la nostalgia, han renovado el interés por la recuperación de la memoria y la identidad cultural. (2011).

Colmeiro cita a otros autores que coinciden en su diagnóstico. Pierre Nora, por ejemplo, afirma: “hablamos tanto de la memoria porque es muy poco lo que queda de ella” (Nora, 1989: 7). Lo mismo podemos leer en el libro de Andreas Huyssen *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* “El aumento de la amnesia en nuestra cultura se corresponde con una incesante fascinación por la memoria y el pasado” (1995: 254).

La literatura de Javier Cercas es un vivo ejemplo de estas dinámicas, de la ansiedad postmoderna ante la desaparición del pasado. Una causa declarada de nuestro autor, según sus propias palabras, consiste en la lucha a brazo partido contra “la dictadura del presente”:

¿Qué es la dictadura del presente? (...) Mi impresión es que, de manera natural, todos tendemos a pensar que el pasado nada tiene que ver con nosotros, con nuestra vida verdadera y nuestros verdaderos intereses: es sólo algo que está allí, lejos y exento, encerrado en los libros de historia, archivado en los anaqueles de las bibliotecas, separado del presente, y que, en consecuencia, el interés por él surge de la mera curiosidad erudita, no de ninguna necesidad auténtica, vital (...) Y es

seguro que la inclinación a ignorar el pasado se ha vuelto más fuerte en una sociedad como la nuestra, dominada por los medios de comunicación. Éstos, ahora mismo, no sólo reflejan la realidad; la determinan, y en cierto sentido la crean. (“La dictadura...”, 2014).

Las novelas que intentan recuperar el pasado reman en sentido opuesto a una sociedad desmemoriada que habita en un ahora infinito. En su obra *Adiós a la universidad* (2011), el académico Jordi Llovet vincula esta “tiranía del momento” a la pérdida de peso de las humanidades en las sociedades contemporáneas. Cercas, basándose en las teorías de Thomas Hylland Eriksen y Zygmunt Bauman, argumenta que “nuestro tiempo ha sustituido la tiranía premoderna de la eternidad -caracterizada por el lema del *memento mori*- por la tiranía del momento- caracterizada por el lema del *carpe diem*” (“La dictadura...”, 2014).

Otros historiadores ponen en duda lo anterior. Para Margaret MacMillan, ocurre justo lo contrario: vivimos obsesionados por la historia. ¿Ejemplos? La historiadora canadiense los encuentra por docenas: muchas galerías de arte organizan enormes exposiciones de eventos y personajes históricos; la televisión tiene canales temáticos dedicados enteramente a la historia, los lugares históricos quedan agostados bajo los pies de los turistas; las películas históricas hacen mucho dinero, y la proliferación de novelas históricas populares demuestra que los editores saben muy bien dónde está el beneficio. “La historia, y no necesariamente la que estudian los historiadores profesionales, es muy popular en estos tiempos (...) Existe en el mundo una gran sed tanto de conocimientos como de entretenimiento, y el mercado ha respondido con entusiasmo” (2010: 15).

La ironía consiste en que ambos fenómenos -“la dictadura del ahora” y la “obsesión por el ayer”- no sólo no se contradicen, sino que se complementan. Cabe leer en ellos dos procesos paralelos originados por un mismo fenómeno: la quiebra de la identidad en las sociedades actuales. De nuevo José Colmeiro lo explica con perspicacia:

Mi hipótesis es que estos fenómenos son un reflejo de los grandes cambios históricos y sociales globales sucedidos en las últimas décadas del Siglo XX, así como de las ansiedades culturales generadas por las consecuencias de las corrientes de la globalización y el miedo resultante del olvido colectivo. (Colmeiro, 2011).

En consecuencia, siguiendo a Colmeiro, podemos concluir que la aparente paradoja de la actual obsesión por la memoria tiene lugar precisamente en sociedades progresivamente desmemoriadas, en las cuales la defensa del pasado cumple un rol de diferencia cultural en la formación de la identidad” (Colmeiro, 2011).

“Está claro que la pasión por el pasado va más allá de las fuerzas del mercado o de las políticas gubernamentales”, escribe Margaret MacMillan (2010:16). “Probablemente”, añade, “también tenga que ver con la conciencia de que hoy en día la gran mayoría de las personas viven en un mundo que cambia con rapidez”. Por esto, concluye la académica canadiense, conocer la Historia sigue siendo importante: nuestras sociedades son el resultado de lo que ha ocurrido en el

pasado. Si volvemos la vista atrás es posible observar el camino recorrido y entender mejor el punto donde nos hallamos.

Desde hace algunas décadas este vínculo en apariencia elemental parece haberse roto. A mediados de los años noventa, Eric Hobsbawm percibía la globalización como un fenómeno que de manera irreversible habría de alterar las identidades nacionales. De acuerdo con el prestigioso historiador británico, la humanidad está siendo testigo de la “destrucción del pasado”:

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en el que viven. (1998: 13).

Los estudios sobre la globalización muestran una tendencia cada vez mayor a diluir las diferencias entre las naciones al tiempo que se ensanchan las diferentes entre una generación y la siguiente. Para quienes han nacido en Occidente a partir de la segunda mitad de los años ochenta, un mundo sin internet y sin telefonía móvil es difícil de concebir. “No deberían olvidar este hecho aquellos lectores que pertenecen a otra época, por ejemplo el alumno que ingresa en la universidad en el momento en que se escriben estas páginas, para quien incluso la guerra del Vietnam forma parte de la prehistoria” (Hobsbawm, 1998: 13).

Las ciudades en que vivimos son el mejor espejo donde se reflejan estos cambios. Basta con pasear por las avenidas principales. Los espacios urbanos se llenan de lo que se conoce como “lugares sin historia”. En *Espacios del capital* (2001), el geógrafo inglés David Harvey realiza un análisis del modo en que factores como el turismo, los flujos de capital y el auge del consumo convierten en idénticos los núcleos urbanos de todo el planeta. Desde Nueva York a Lisboa, desde Tokio a Buenos Aires o desde Moscú a Johannesburgo proliferan sitios -como aeropuertos, franquicias o centros comerciales- que acaban por laminar las identidades locales. Todo ello crea una constelación que el antropólogo Marc Augé ha estudiado en su obra los llamados *No lugares*. o “Espacios del anonimato” (2002). Con todo, más revelador si cabe resulta comprobar que la resistencia a estos cambios es escasa. Las sociedades no dan la espalda a esta tendencia, sino que la abrazan. Quienes transitan por estos no-lugares comparten unos mismos hábitos de consumo, lo cual termina por convertir en miméticos a grupos de población de todo el mundo. Para aquellos que viven según este esquema de consumo global (es decir, inmersos en una sociedad donde todos compren ropa en las mismas tiendas, escuchan la misma música, ven las mismas películas y leen los mismos libros) la historia nacional posee un impacto más bien reducido. Eventos como la Guerra Civil, la dictadura del general Franco o la intentona golpista del 23-F aparecen en este contexto como vagos ecos de un pasado remoto.

También, por ello mismo, la respuesta lógica no es otra que la defensa de un renovado y vigoroso interés por el pasado, un blindaje desesperado de la identidad. En *Twilight Memories*:

Marking Time in a Culture of Amnesia, Andreas Huyssen lo explica de este modo: “La amnesia simultáneamente genera su opuesto: el nuevo museo de cultura como una formación de reacción” (1995: 254).

Ventanas a la Guerra Civil.

Identidad y memoria. ¿Cuál es el vínculo entre ambas? Regresamos a Javier Cercas para explicarlo. En el fondo, lo que buscan los protagonistas de sus novelas no es tanto conocer un episodio del pasado como comprenderse mejor a sí mismos. Su meta es la búsqueda de la propia identidad.

A partir de *Soldados de Salamina* lo que hay para mí, sobre todo, es un descubrimiento del pasado, de algo esencial (...) En *Soldados de Salamina* es la primera vez que el pasado aparece de manera frontal, algo que se repite ya en los siguientes. Pero sin pasado no existimos, no somos nada, cero. Igual que sin memoria no somos nada. Estamos fabricados de memoria, sin memoria desapareceríamos inmediatamente. No podríamos hacer nada, ni hablar, ni movernos, nada. Todo funciona a través de la memoria. Somos animales de memoria. La memoria nos posee a nosotros, más que nosotros poseerla a ella. De eso es lógico que uno se dé cuenta cuando tiene una cierta edad, y no antes. (Bocanera, 2007).

Los esfuerzos del novelista van encaminados en esa dirección. Cercas procura hacernos ver que el presente y el pasado no forman dos realidades separadas. El pasado es una dimensión del presente, vive en el ahora, forma parte inseparable de lo que somos.

Para describir de forma gráfica cómo operan sus novelas proponemos detenernos en una serie de fotografías. En noviembre de 2014, Sebastian Maharg, un artista estadounidense con antepasados españoles, proponía una perturbadora colección de fotomontajes. En el marco de instantáneas del día a día de Madrid, Maharg incrustaba fragmentos del mismo punto de la ciudad durante la Guerra Civil. Su exposición, concebida como una serie de ventanas al pasado, basaba su impacto visual en situar en un mismo plano el Madrid de 2014 y de 1936-1939. Así lo explicaba este artista visual: “La fuerza reside en un crudo contrapunto: el trasfondo de cadáveres, escombros y hambre fusionado con la casi banal cotidianidad de gente paseando y de compras” (Garzo, 2015).



1. Calle Montera (1937-2014). Foto: Sebastian Maharg.



2. Puerta del Sol (1939-2014). Foto: Sebastian Maharg.



3. Gran Vía (1936-2014). Foto: Sebastian Maharg.



4. Puerta del Sol (1936-2014). Foto: Sebastian Maharg.

El fotomontaje, mediante la superposición de planos, nos brinda una valiosa metáfora respecto al trabajo del novelista. Sorprende el contraste: las personas que cargan con bolsas a la salida de un centro comercial parecen pertenecer a un mundo distinto a los militares que desfilan por la calle de Alcalá o a los ciudadanos que huyen de los bombardeos en la Puerta del Sol. Es, sin embargo, la misma calle y la misma plaza. El montaje fotográfico impacta al hacernos conscientes de ello. Y ese mismo impacto persigue el novelista.

En ocasiones se ha definido la Historia como el pasado desde fuera y la memoria como el pasado desde dentro. A diferencia del historiador, el narrador literario no sólo evoca el pasado, sino que lo transmite convertido en un nuevo presente. Cuando se acerca al ayer, el historiador procura levantar una barrera aséptica. Su trabajo se sostiene en una metodología académica, una *praxis* que sitúa una señal de “prohibido el paso” delante de los afectos. Aunque el discurso de la historia como método científico lleva décadas severamente puesto en duda, el historiador aún tiene la obligación de situarse fuera del marco de su relato. El escritor actúa a menudo a la inversa. Volvemos a percibir nuestra historia en el ahora. En la novela, el tiempo histórico y el tiempo actual conviven en un mismo plano. El novelista procura tejer de nuevo el vínculo perdido, revertir la destrucción del pasado situándolo ante nosotros.

Pero el recuerdo del pasado siempre se aleja de nosotros. De forma poética Walter Benjamin lo explicó mejor que nadie en la novena de sus conocidas *Tesis de filosofía de la historia*

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 2010: 64-65).

En la historia de España se amontan los escombros. Hagamos retroceder el reloj hasta 1939. A lo largo de tres años, la Guerra Civil ha destruido ciudades, calcinado campos, demolido edificios con siglos de antigüedad. El saldo en vidas humanas difícilmente puede calcularse. En Madrid y Barcelona la población civil ha experimentado, por primera vez, los efectos devastadores de un bombardeo aéreo. En Guernica, la aviación alemana ha reducido a cenizas una localidad completa. En Extremadura, la matanza ocurrida en la plaza de toros de Badajoz conmociona a los periodistas extranjeros. Los cadáveres de fusilados se amontonan junto a las tapias de los cementerios. Por todo el país se levantan cárceles improvisadas donde se aglomeran los prisioneros políticos del bando derrotado.

Los estragos provocados al término de la guerra son de tal volumen que desafían la imaginación. En *Europa en ruinas*, dedicado a la situación de colapso tras la II Guerra Mundial, el

alemán Hans Magnus Enzensberger escribe: “los que lo vivieron hace ya mucho tiempo que lo suprimieron de su memoria y lo olvidaron, y los que han nacido después carecen tanto de la fantasía como de los conocimientos necesarios para representarse aquellos tiempos lejanos” (2013: 15). Lo mismo cabe decir en nuestro caso. Para quienes viven a comienzos del siglo XXI cuesta reconocerse en ese país.

¿Por qué es importante hacerlo? Esta es una de las preguntas centrales. ¿Qué interesa hoy a los escritores españoles que miran a la Guerra Civil? ¿Cómo conciben estos autores su relación con la Historia? ¿Cómo entiende Cercas esta relación? Las respuestas, veremos enseguida, atañen a tanto a una dimensión social como a una dimensión íntima. Pero también, más importante si cabe, anida una motivación moral.

La construcción social del recuerdo

Para acotar teóricamente nuestro estudio hemos de centrarnos en el concepto de memoria colectiva. Bien es cierto que en cuestión de décadas la memoria histórica ha generado un verdadero alud de teoría académica, pero entre la mayoría de estos estudios todavía sobresale la figura de Maurice Halbwachs. Como es sabido, algunos años antes de su muerte en el campo de concentración de Buchenwald, el sociólogo Maurice Halbwachs fue el primer teórico en desarrollar el concepto de memoria colectiva. Sus ideas, a fecha de hoy, constituyen el primer referente para seguir el hilo que entrelaza la memoria con la identidad, así como el papel que desempeña la literatura en la construcción de ambas. La lección principal que Halbwachs enseña es el hecho de que los recuerdos individuales están determinados socialmente. Nuestras visiones sobre el pasado, incluyendo en ellos los relatos que pasan de padres a hijos, no pueden comprenderse sin el entorno social donde se generan.

La primera idea fundamental de Halbwachs consiste, por tanto, en que los individuos siempre usamos un marco social para el recuerdo. En *Los marcos sociales de la memoria*, el sociólogo francés sostiene que las personas sólo son capaces de recordar en la medida en la que forman parte de uno o más grupos (2004). En su Tesis doctoral, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Ana Luengo explica este concepto: “Las medidas del tiempo social -fechas, fiestas religiosas, año escolar, etc.- ayudan a conservar el recuerdo individual dentro de unas convenciones sociales” (2004: 19). Basta con pensar en la propia infancia. Todos recordamos nuestra niñez de manera individual, pero es fácil comprobar que esos recuerdos se complementan socialmente: las imágenes, los anuarios, los registros escolares, los recuerdos de compañeros de pupitre, de nuestros familiares o de antiguos profesores nos ayudan a situar la propia experiencia en un contexto mayor.

De forma aún más decisiva, los discursos sociales sobre la época en la que transcurrió nuestra infancia contribuyen a dotar todo este recuerdo de un sentido de pertenencia. Eric

Hobsbawm argumenta que “la mayoría de los seres humanos se comporta como los historiadores: sólo reconoce la naturaleza de sus experiencias vistas retrospectivamente” (1998: 260). Al echar la vista atrás, buscamos que las piezas encajen. Casi todos los seres humanos pueden citar de memoria al menos varios acontecimientos históricos que coinciden con sus primeros años de vida, a pesar de que la mayoría de ellos no los entendieran en el momento en que se producían; se recuerdan posteriormente, y se recuerdan porque dotan de sentido a la propia existencia. Hay que aclarar, apunta Luengo, que nada de ello anula la condición individual del recuerdo -no todos poseemos la misma memoria de nuestro pasado- pero sí que cada individuo configura sus recuerdos a partir de diferentes perspectivas y dimensiones (la autobiográfica y la social).

La segunda idea fundamental en Halbwachs consiste en la noción de que lo que recordamos del pasado no es tanto una recuperación como una reconstrucción. La memoria no es arqueología, no implica la búsqueda de un objeto externo a nosotros. El recuerdo, en consecuencia, no equivale exactamente a lo sucedido. En *Anatomía de un instante*, Javier Cercas elige un caso paradigmático en este sentido: “Ningún español que tuviera uso de razón el 23 de febrero de 1981 ha olvidado su peripecia de aquella tarde y muchas personas dotadas de buena memoria recuerdan con pormenor - qué hora era, dónde estaban, con quién estaban- haber visto en directo y por televisión la entrada en el Congreso del teniente coronel Tejero y sus guardias civiles, hasta el punto de que estarían dispuestas a jurar por lo más sagrado que se trata de un recuerdo real” (*Anatomía*: 15). Pero aunque muchos españoles aseguren haber visto en directo el golpe, las imágenes solo se retransmitieron en diferido al día siguiente, 24 de febrero, una vez la intentona del Teniente Coronel Tejero había fracasado.

Santos Juliá ilustra este fenómeno con un símil tomado de la informática. La memoria de los humanos no funciona como la de los ordenadores, donde uno guarda un documento y sabe que puede abrirlo años más tarde sin que nada haya cambiado. Nuestro recuerdo es diferente a la experiencia. Y también el entorno social desempeña aquí un papel. “Incluso en el momento en que se reproduce el pasado”, dirá Halbwachs, “nuestra imaginación permanece bajo la influencia del entorno social presente” (2002: 49). Por último, José Colmeiro entiende así esta idea:

El pasado es recuperado desde el presente, pero no es simplemente el pasado, ya que el proceso de recuperación del pasado puede tener repercusiones directas e indirectas para las acciones presentes. En efecto, muchas veces, cuando nos referimos a la memoria colectiva, estamos hablando de una conciencia colectiva presente del pasado, más que de recuerdos vividos personalmente (2015).

Desde esa concepción problemática del recuerdo, la mayoría de las nuevas novelas que tratan sobre la Guerra Civil y el franquismo comparten una visión común: la memoria nos da la respuesta de quiénes somos, es la llave de nosotros mismos. Definir qué compone la identidad es una tarea complicada. En la práctica cotidiana, identidad es lo que nos permite responder a la pregunta de quiénes somos. Ante esta cuestión, los seres humanos encontramos respuestas en nuestra biografía. Una persona, por ejemplo, se define por aquello a lo que se dedica, por dónde vive, por quiénes fueron sus padres, por lo que ha hecho en esta vida o por el grupo social con el que se identifica.

El hilo que engarza la identidad con la memoria se aprecia con más nitidez cuando nos percatamos de su ausencia. Somos lo que recordamos, según una frase generalmente atribuida a Italo Calvino. Un ejemplo inexorable y dramático de este principio es explicado con lucidez por Carlos Castillo del Pino. En un artículo titulado “El uso moral de la memoria”, este neurólogo describía uno de los efectos más terribles del mal de Alzheimer: precisamente el modo en que la enfermedad despoja al individuo de su propio *yo*. Según explica Carlos Castilla del Pino, el paciente de Alzheimer que no recuerda al hijo que tiene delante no se sabe ya padre de él,

Cuando ya no recuerda haber sido médico o albañil no sabe la identidad social que mantuvo; y, al fin, si vive aún como para no recordar su nombre, no sabe quién fue, es decir, ha dejado de ser, no es ya (aunque aún vive). Su identidad se ha disuelto. Podemos decir quién fue (hablo desde el punto de vista psicológico, no jurídico), pero eso es función de nuestra memoria de él, no de la de él, que ha desaparecido. La memoria nos da, como decíamos antes, conciencia de que existimos y, con ello, de identidad. Mi memoria soy yo. (Castilla del Pino, 2006).

En el estadio final del Alzheimer, por lo tanto, se dice que el paciente “vegeta”. A pesar de que no ha llegado la muerte biológica del sujeto, sí se ha producido su muerte como sujeto consciente. Solo a través del recuerdo de amigos, conocidos y familiares se conserva un sentido de identidad del paciente. Cuando ese recuerdo perezca, la identidad del paciente habrá desaparecido para siempre.

Esta misma pérdida de identidad también puede encontrarse en las sociedades. Los grupos humanos, al igual que los individuos, se reconocen por lo que hicieron en el pasado. En todos esos campos, la memoria y la historia suministran a la colectividad un asidero para explicarse a sí mismas. Como escribe Justo Serna, los humanos “somos simios muy inteligentes en busca de coherencia” (2012: 14). “Queremos que nuestras vidas tengan sentido, y a menudo nos preguntamos cuál es nuestro lugar en la sociedad y cómo hemos llegado hasta aquí”, subraya Margaret MacMillan (2010: 11). De ese modo los seres humanos se cuentan historias -no siempre ciertas- y se hacen preguntas sobre ellos mismos. Tales historias y preguntas conducen, inevitablemente, al pasado. “Como individuos, todos somos producto de nuestra propia historia” (2010: 11).

Discutimos sobre historia, pues, no tanto el interés erudito en albergar conocimiento sobre datos, batallas, actos execrables, anécdotas curiosas o anécdotas protagonizadas por personajes célebres. Más allá de todo eso, razona esta historiadora, nos enzarzamos en estos debates porque tienen un significado real en el presente. No hablamos del ayer, hablamos de ahora mismo. Hablamos, en definitiva, de quiénes somos y por qué somos como somos.

No obstante, si definir la identidad personal (¿quién soy?) es un asunto complejo, definir la identidad colectiva (¿quiénes somos?) es una tarea más intrincada. Para MacMillan, “obtenemos una gran parte de nuestra identidad de las comunidades en las que hemos nacido o a las que hemos decidido pertenecer” (2010: 77). Ya en Aristóteles encontramos al ser humano definido como “*zoon politikon*”, un animal social. Las identidades colectivas de las que podemos formar parte son diversas (una familia, una nación, un grupo político, un equipo deportivo, una fe religiosa) pero

todas ellas comparten un principio esencial: para que existan es necesaria una historia compartida, una memoria común.

De acuerdo a la definición del profesor Manuel Maldonado, la identidad personal se refiere “al conjunto de roles, características y competencias que asume un individuo cuando se integra en constelaciones sociales específicas” (2009:20). Su naturaleza es engañosa, en todo caso. Como apunta este investigador, en ella se manifiesta una extraña paradoja: la identidad nos proporciona un punto de referencia al que aferrarnos, es percibida como un asidero firme sin el cual a los humanos les sería imposible orientarse; y sin embargo, al mismo tiempo, la identidad no es un objeto, sino más bien un proceso en constante transformación. “La identidad exige continuidad y compatibilidad”, añade Maldonado (2009: 22). Pero la paradoja consiste en el hecho de que los entes de identificación que conforman las identidades varían según el tiempo, el contexto y el lugar. Así, “las identidades se construyen, esto es, surgen, se transforman y desaparecen” (2009: 22).

La séptima novela de Javier Cercas, *El impostor*, bucea en el modo en que los individuos y las sociedades cambian constantemente la narración de sí mismos. El libro parte de un caso extremo: Enric Marco, el protagonista, es un personaje real. O tal vez no. Marco es “un octogenario barcelonés que a lo largo de casi tres décadas se había hecho pasar por deportado en la Alemania de Hitler y superviviente en los campos de concentración nazis” (*Impostor*: 15). De acuerdo con la definición de Cercas, estamos ante un “novelista de sí mismo”. A lo largo de su vida, Enric Marco ha reescrito su biografía no en una, sino en varias ocasiones. En *El impostor*, el tema superficial del libro consiste en la sorprendente vida de un hombre peculiar. El tema de fondo es otro: la identidad y las mentiras que los humanos nos contamos sobre nosotros mismos.

De un tiempo a esta parte la psicología insiste en que apenas podemos vivir sin mentir, en que el hombre es un animal que miente: la vida en sociedad suele exigir esa dosis de mentira que llamamos educación (y que sólo los hipócritas confunden con la hipocresía); Marco exageró y pervirtió monstruosamente esa necesidad humana. En este sentido se parece a don Quijote o a Emma Bovary, otros dos grandes mentirosos que, como Marco, no se conformaron con la grisura de su vida real y se inventaron y vivieron una heroica vida ficticia; en este sentido hay algo en el destino de Marco, como en el del Quijote o la Bovary, que profundamente nos atañe a todos: todos representamos un papel; todos somos quienes no somos; todos, de algún modo, somos Enric Marco. (“Yo soy...”, 2009).

Aunque más adelante ahondaremos en el análisis de esta obra, cabe ver en *El impostor* un ejemplo palpable de la manera en que aquello que llamamos identidad no es un rasgo personal e intransferible, como las huellas dactilares o la pigmentación de la piel. Al contrario: constituye un elemento líquido, mutable. La identidad varía cuando cambiamos el relato que contamos sobre nosotros mismos. Por ello, quizás, el caso de Enric Marco resulta perturbador. Los impostores, por definición, son ontológicamente subversivos. Nos recuerdan a los pícaros Leandro y Crispín, que en *Los intereses creados* logran hacerse pasar por hombres de dinero. Nos recuerdan a las obras del teatro barroco en las que un varón viste con ropas de mujer mientras que la mujer finge ser varón. En todas estas circunstancias, como percibió Bajtin en su estudio sobre el carnaval, *La cultura*

popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais (1971), queda patente la fragilidad real de las identidades, que por lo general la costumbre hace percibir como algo rígido. Por un instante, la farsa de los impostores pone de manifiesto el teatro de máscaras en el que los individuos nos movemos.

Pero la identidad no es algo que convenga tomarse a broma. Por eso, si se descubre al farsante, éste es expulsado *ipso facto* de la comunidad, queda marginado como si tuviese la peste. La identidad, podemos añadir, se encuentra íntimamente ligada a la narración. Los grupos sociales toman forma gracias a compartir un mismo relato colectivo, una narrativa que hable de un origen y un destino comunes. Las comunidades humanas se instituyen de manera literaria, construyen su identidad a partir de un cuerpo de símbolos y metáforas. En consecuencia, aquellos aspectos que no encajen en una narración coherente tienden a dejarse a un lado.

La identidad presenta una segunda paradoja. Por más que se construya invocando al pasado, su formación tiene lugar desde la óptica y los intereses actuales. El sociólogo antillano Stuart Hall ha estudiado este fenómeno. Como teórico cultural, argumenta que las narrativas culturales no redescubren el pasado, sino que lo producen: “No es una identidad basada en la arqueología, sino en el hecho de volver a contar el pasado” (Hall, 1990: 224). En el mismo sentido, George Orwell proclamaba en su novela *1984* un axioma tan perturbador como certero: “Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past” (2001: 44).

Para la construcción de la identidad la literatura desempeña un papel de crucial importancia. La evocación del pasado, insistimos, nunca es exacta. La memoria, tanto individual como colectiva, no es reproducción, es reconstrucción, o más aún, construcción:

La memoria no actualiza el ayer simplemente de manera fiel y exacta; más bien, lo reconstruye desde las circunstancias del presente (...). En ese proceso, el ayer es tanto origen del recuerdo como su propio resultado. La construcción de la identidad, por esa razón, no sólo depende de lo acontecido en el pasado, sino también de la forma y el modo específicos que adopta el recuerdo (Maldonado Alemán, 2009: 29).

Al tratarse de una construcción cultural, más importante que el propio recuerdo es la significación que se le otorga. Normalmente se atribuye a Nietzsche la idea (retomada por Foucault) según la cual no existen hechos, sino sólo interpretaciones. Más importante que lo ocurrido es el modo en que la comunidad valora, comprende y asimila la experiencia del pasado. Nietzsche asocia esta idea a la voluntad de poder. A grandes trazos, el filósofo prusiano considera que existe una lucha permanente de unas interpretaciones sobre las demás y el poder impone la suya propia. El mecanismo funciona pues a la inversa: una determinada interpretación no se impone por ser más válida que las demás; sino que termina considerándose más válida precisamente por haberse logrado imponer a las restantes. Este planteamiento, de hecho, constituye una de las bases del Nuevo Historicismo. Al rechazar el formalismo del viejo historiador de la literatura, los neo-historicistas dudan de que la

historia sea objetiva o se pueda averiguar. En su lugar, señalan que el discurso histórico, al igual que el literario, es una construcción lingüística, un relato que podemos escribir y reescribir.

Demos un paso de la abstracción a lo concreto. Como ocurre con otros acontecimientos de evidente magnitud histórica, el modo de referirnos a lo ocurrido en España en el trienio 1936-1939 refleja el modo en que varía la visión de unos mismos hechos. En 2015 ningún periódico en España (ni siquiera el columnista más conservador del periódico más derechista) emplearía de manera no irónica la expresión “gloriosa cruzada” para referirse a la guerra. En la década de los cuarenta, en cambio, estas eran palabras de uso frecuente en la prensa. Durante la transición, y bajo el signo de la reconciliación entre españoles, la Guerra Civil pasó a verse como enfrentamiento fratricida, una pulsión cainita que podría repetirse y por lo tanto convenía evitar por encima de todo. Hoy, cuando esa visión se pone en entredicho, surgen ensayos, libros y documentales que hablan del período 1936-1939 en términos de Holocausto o exterminio. Siendo los hechos idénticos, las interpretaciones han dado un vuelco.

“El pasado es una construcción cultural”, escribe Manuel Maldonado (2009: 29). Más importante que la verdad del recuerdo es la significación que se le otorga. Entre los factores a tener en cuenta, cabe estimar que la memoria colectiva opera de forma sustancialmente distinta a la memoria de cada individuo. La conciencia colectiva es eminentemente simbólica. Requiere de un cuerpo de símbolos, mitos y leyendas que puedan dar forma a un relato aceptado por la comunidad. Resulta comprensible, por tanto, que esta relación entre memoria e identidad sea, como subraya Maldonado, un tema recurrente en la literatura contemporánea, en especial en la de países que en su historia reciente han sufrido cambios sociopolíticos profundos, como es el caso de Alemania y España. “Las sociedades constituyen su identidad en el transcurso de los cambios generacionales gracias al establecimiento de culturas del recuerdo” (2009: 47). La literatura, al narrar el pasado y dotar de sentido a la historia, contribuye a moldear, en diferentes formas, la construcción del recuerdo colectivo. Pese a que sus historias puedan o no ser ficticias, los escritores son actores públicos cuyo poder de rememoración afecta al modo de entender nuestra historia reciente. Pueden influir -en ocasiones de manera determinante- en las variantes que adoptan en la sociedad contemporánea los procesos individuales y colectivos de evocación del pasado y de construcción de identidades.

El escritor, pues, no vive en el vacío. Los narradores forman también parte de la sociedad en la que viven. Sus textos reflejan, de forma consciente o no, los cambios en la mentalidad colectiva y el modo en que, desde el presente, se toma conciencia de la propia historia. Todo ello nos lleva a un segundo bloque de interrogantes: ¿qué vínculo guardan los nuevos planteamientos de la novela con los movimientos por la recuperación de la memoria histórica? ¿En qué medida esta nueva literatura ha contribuido, a su vez, a dar una imagen distinta sobre la Guerra Civil, la posguerra y la transición? Apoyándonos en los planteamientos teóricos que acabamos de exponer, observaremos ahora cómo, a comienzos del nuevo siglo, la sociedad española cambió su forma de entender el pasado más convulso.

5.2. Sobre la mirada del nieto

5.2.1. Señales de un pasado que se resiste a dejar de ser presente

El jueves 17 de marzo de 2012 se retiraba de la plaza San Juan de la Cruz en Madrid la última estatua ecuestre del dictador Francisco Franco. La fecha elegida por el gobierno de Rodríguez Zapatero coincidía, no por azar, con un acto de homenaje celebrado en honor a Santiago Carrillo, quien fuera secretario general del Partido Comunista durante tres décadas y una de las figuras clave de la Transición a la democracia. La retirada del monumento procuraba ser una muestra de normalidad democrática, pero el procedimiento elegido dejaba ver justamente lo contrario. Para evitar altercados, la grúa llegó a la plaza de San Juan de la Cruz aproximadamente a las dos de la madrugada. El desmontaje tuvo lugar de manera pacífica, aunque resultó necesario el despliegue de la Policía Nacional y hasta el envío de un helicóptero a la zona. En el tiempo que los operarios amarraban con cables de acero la efigie de siete metros de altura, decenas de partidarios y detractores del dictador acudieron hasta el lugar y enseguida se enzarzaron en un cruce de silbidos, vítores e insultos. Mientras, menos efusivos, otros transeúntes no desaprovechaban la ocasión de grabar la escena con sus teléfonos móviles⁵¹

Quizás por su misma fuerza simbólica, este mismo momento es el elegido por Benjamín Prado para el comienzo de su novela *Operación Gladio*, uno de los numerosos títulos que pueden inscribirse en la estela la novela española ligada a la memoria histórica. Lo ocurrido con la estatua de Franco dejaba ver al menos dos síntomas de la relación traumática de los españoles con el pasado dictatorial. En primer lugar, la larga permanencia de los símbolos franquistas en calles y plazas tras varias décadas de democracia. En segundo lugar, el sumo cuidado con el que las autoridades procuraban no despertar viejos fantasmas, ordenando la retirada del monumento en la madrugada de un jueves. (Unas precauciones que, en cualquier caso, tampoco pudieron evitar altercados de última hora e improvisados homenajes al dictador tres décadas después de su muerte).

Según el historiador Paul Preston, incidentes de este tipo resultan “sintomáticos de que la Guerra Civil es un asunto candente en la España de hoy” (2010: 14). La permanencia de los

⁵¹ Si prescindimos de los avances tecnológicos, y como si fuera un quiasmo de la historia, la reacción de muchos madrileños ante la retirada del último símbolo del dictador guardaba un curioso paralelismo con la actitud entre indiferente y curiosa que describe Josep Pla en su diario respecto a las primeras semanas tras la proclamación de la II República. En una entrada referida a la quema de conventos en Madrid, Josep Pla escribía lo siguiente: “Ante el incendio, la reacción de la gente es francamente curiosa. Poco después del inicio del fuego, sube por los dos tramos de la Gran Vía una riada humana que viene sin duda a contemplarlo. Las azoteas de los alrededores están llenas de gente. En la nuestra, el hecho es comentado con volubilidad. Una nube de vendedores ambulantes se ha situado muy cerca de la acera del convento previendo que un gran gentío iba a desfilar ante la popularísima iglesia envuelta en llamas. De esta manera, una parte de los madrileños ha podido contemplar el espectáculo comiendo churros, buñuelos y estos helados que aquí se llaman polo” (2011: 29).

símbolos franquistas y el debate sobre los mismos es uno de ellos. Hay otros muchos. Desde las fosas comunes de víctimas republicanas sin identificar hasta la disputa (con fuerte dosis de fingida indignación en uno y otro lado) por la custodia de los “papeles de Salamanca”, pasando por la reclamación de la titularidad pública del Pazo de Meirás en Galicia (todavía oficialmente propiedad de la familia Franco) o el recurrente debate sobre qué hacer con el Valle de los Caídos. Para Sebastiaan Faber, es posible enumerar una serie de ejemplos que a principios del siglo XXI evidenciaban “the continuing, controversial presence of the past in the Spanish public sphere” (Faber, 2010b).

Entre otros casos sintomáticos de este pasado mal digerido Faber citada la llamada “guerra de las esquelas”, un singular episodio en el que las secciones de necrológicas de los periódicos españoles viajaron atrás en el tiempo. Ocurrió así: en el mes de julio de 2006, Carlota Leret, hija del capitán republicano Virgilio Leret, fusilado en Melilla por las tropas franquistas en los primeros días del alzamiento militar, publicaba un obituario en *El País* como homenaje a su padre. Casi de inmediato, ese gesto de carácter simbólico tuvo como respuesta la aparición, en periódicos conservadores, de esquelas que recordaban otros muertos en el bando nacional. “In the months following”, anota Faber, “newspapers featured ever-large obituaries which, in ever more aggressively militant terms, commemorated victims of both Nationalist and Republican violence, tit for tat- seven decades after their deaths” (Faber, 2010b). Por último, en noviembre de ese mismo año, *El Mundo* publicaba otra esquela en grandes dimensiones del propio dictador Franco. Como si de una presencia fantasmal se tratase, al lado de los fallecidos del día anterior los lectores podían encontrar los nombres de quienes siete décadas atrás luchaban en el campo de batalla.

“La Guerra Civil española sigue librándose sobre el papel”, asegura Preston (2006: 11). En este laberinto bibliográfico, las cuestiones relacionadas con la Guerra Civil y el franquismo oscilan entre dos polos interpretativos. El dilema, de acuerdo con Faber, tiende a centrarse en si estos fenómenos constituyen una manifestación saludable (España por fin comienza a afrontar sin miedo el pasado) o como un signo patológico (España mantiene una relación obsesiva en su historia).

“What are the appropriate adjectives here? Are these episodes interesting, curious, fascinating? Are they necessary, inevitable, healthy? Or are they bizarre, disturbing, pathological?” (Faber, 2010b). La tentación más frecuente, para este autor, es considerar estas señales como muestras de anormalidad, síntomas de una disfunción. En *Todo lo que era sólido*, Muñoz Molina se expresa en términos más ásperos: “lo peculiar del delirio español era su fijación en el pasado: no en la historia real, casi siempre alentadora, ni en el pasado más próximo, sino en el ayer legendario de la II República y de la Guerra Civil. En nombre de la República más soñada que recordada de 1931 se menospreciaba la democracia que en 2006 llevaba durando casi treinta años” (2013: 14-15).

Muñoz Molina manifiesta, como se ve, un tono abiertamente pesimista, que casa difícilmente con la pertenencia del autor a una cultura política de izquierdas. Lo menos que se puede decir, tras un análisis más sosegado, es que las cosas son por suerte mucho más complejas. Las páginas que siguen procuran alejarse de las interpretaciones que ven en la relación de España con su pasado en términos de enajenación. Tampoco conviene verlo todo como un fenómeno “peculiar del delirio español”. Pues la enfermedad, en caso de serlo, estaría muy extendida. España

se encuentra muy lejos de ser el único caso en el mundo en que una nación posee una relación conflictiva con un tiempo pretérito demasiado imperfecto. Javier Cercas lo cuenta así en *El impostor*:

Hay que ser justos: todos o casi todos los países europeos (y, verosíblemente, la inmensa mayoría de los países sin más) tienen o han tenido una compleja y deficitaria digestión de su pasado reciente, porque ningún país puede presumir de un pasado sin conflicto y sin violencia y sin nada de lo que avergonzarse (*Impostor*: 273).

Ningún estado europeo carece de tabúes o episodios negros en su pasado, fantasmas que a menudo saltan a los debates del presente. En consecuencia, advierte Faber, no puede concluirse que España se haya desviado de una supuesta normalidad que en realidad no existe.

Helen Graham asocia los conflictos actuales con la manipulación de la Historia por parte del propio régimen militar. “Para los españoles, la Guerra Civil continúa siendo una piedra de toque de enorme importancia, debido precisamente a los usos ideológicos que la dictadura de Franco le confirió” (2006: 171). Sería ingenuo por ello pasar por alto que en el caso español concurren ciertas anomalías. Cercas señala una de ellas: “el retraso histórico de España en acceder a la democracia y nuestro desinterés general por el más áspero pasado reciente europeo” (*Impostor*: 274). Pero cabe plantearse si esas singularidades no son una consecuencia natural de un turbulento devenir histórico, de la trágica sucesión de acontecimientos que viven los españoles a lo largo del siglo. Desde cualquier punto de vista, el efecto sombrío de estas circunstancias no puede ser exagerado. Primero, una Guerra Civil (“el mayor desastre humano en la historia reciente de la Península Ibérica”, en palabras de Faber, 2010a). A continuación, cuatro décadas de dictadura militar. Por último, como puerta de salida al régimen totalitario, una Transición sobre la que en todo momento pende la amenaza indisimulada de un golpe de Estado. Lo extraordinario, cabe colegir, habría sido que no existieran una serie de evidentes dificultades para que la sociedad pudiera dirigir con facilidad su pasado convulso.

Pero si en las librerías, como señalaba Santos Juliá, “la Guerra Civil vuelve a inundar las mesas de novedades” (Juliá, 2001), también en las calles el pasado interesaba de nuevo. Por primera vez desde la transición, en los primeros años del siglo XXI las banderas preconstitucionales (por un lado la tricolor republicana, pero en no pocas ocasiones la bandera franquista con el águila de San Juan) pasaron a convertirse en parte de la iconografía habitual en las protestas de grupos de izquierda y derecha. Con independencia de lo que cada una de ellas representa, según Faber: “both can be interpreted as symbols of nostalgia and a provocative questioning of the legitimacy of Spain’s parliamentary monarchy” (Faber, 2010b). La Guerra se había contado muchas veces a lo largo del siglo XX. ¿Por qué a comienzos de la nueva centuria volvía a escribirse de nuevo -más que nunca, incluso- sobre este conflicto? ¿Por qué los relatos (y películas) sobre la Guerra Civil y el franquismo alcanzaban tanto éxito comercial? Igualmente, ¿por qué símbolos que llevaban décadas guardados asomaban de nuevo a las calles?

La historiadora Margaret MacMillan nos da algunas claves. En *Juegos peligrosos, usos y*

abusos de la historia (2010), recuerda que discutimos sobre la historia porque puede tener significado real en el presente. Para ilustrarlo, esta autora cuenta una anécdota con sus estudiantes de primer curso:

Mis alumnos me decían que yo era muy afortunada por enseñar historia. Suponían que una vez se han establecido correctamente los hechos de una guerra, ya no hay que volver a pensar en ellos nunca más. Debe ser muy bonito, decían, no tener que revisar las notas nunca. El pasado, después de todo, pasado está. No se puede cambiar. Les parecía que la historia no es mucho más difícil que sacar una piedra del suelo. (2010: 23).

Lo fascinante, según esta autora, consiste en que a medida que se avanza en los estudios históricos, lo primero que llama la atención es que “la Historia no es algo muerto. No permanece ahí quieta y segura en el pasado, para que le echemos un vistazo cuando nos apetezca” Al contrario: la historia es una fuerza viva. “Es más sensato pensar que no es un montón de hojas muertas o una colección de artefactos polvorientos, sino más bien un estanque a veces benigno, a menudo virulento, que yace bajo nuestros pies” (2010: 23).

Podemos extrapolar esa metáfora al caso que nos ocupa. Hacia mediados de 2012, el día en que se retiraba la estatua de Francisco Franco, el estanque de la Historia de España parecía haber alcanzado un punto de ebullición. Las fechas son enormemente significativas. En 2006, cuando coinciden el 70 aniversario de la Guerra Civil española y el 75 aniversario de la proclamación de la II República, el Gobierno del presidente Rodríguez Zapatero pone en marcha el proyecto de ley de la llamada “Ley de Memoria histórica”. La polémica ley, aprobada el año siguiente, supone el primer intento de reconocer de forma simbólica “a quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y el franquismo”. Y todo ello ocurre, como señala Gómez-Quíñones, en medio de un debate social más amplio y que arranca años atrás.

Los reportajes sobre la exhumación de fosas, los debates en el Congreso de los Diputados (así como en el seno de la jerarquía religiosa) sobre la conveniencia de ofrecer algún tipo de disculpa o reconocimiento a los perdedores republicanos, los resquemores entre distintas asociaciones o fundaciones que gestionan la memoria del enfrentamiento y la dictadura, decisiones judiciales que limpian los nombres y el honor de condenados hace cuarenta o cincuenta años, documentales, exposiciones, programas televisivos y filmes de ficción que abordan los tres años bélicos y sus coletazos, un auténtico *boom* editorial sobre el tema y algunas polémicas historiográficas son, entre otros, algunos de los frentes culturales abiertos por este renovado interés en el pasado más traumático de la reciente historia española. (2006: 11).

La Guerra Civil era un acontecimiento relativamente conocido por los españoles, pero hasta fechas recientes no se habían difundido entre el gran público algunos sucesos particularmente execrables. Entre ellos sobresalen los documentales sobre presos republicanos en campos de concentración alemanes. Igualmente salía a la luz una práctica que hasta no hace mucho parecía patrimonio exclusivo de las dictaduras latinoamericanas: el robo de niños arrancados de brazos de madres republicanas y dados en adaptación a familias afines al régimen. “Esta política de robos era política del Estado”, escribía Vicenç Navarro en el diario *El País*. “El Ministerio de Justicia tenía como

responsabilidad robar (el término que se utilizaba era *recoger*) a todos los hijos de los asesinados, encarcelados o desaparecidos” (Navarro, 2008). La práctica generalizada de estos robos no se ha conocido hasta fechas relativamente muy recientes. El documental *Els nens perduts del franquisme* [*Los niños perdidos del franquismo*], se emitió por primera vez en Cataluña en 2002. En la televisión pública de Andalucía se emitió a la una de la madrugada. En televisiones públicas controladas por el Partido Popular nunca llegó a emitirse.

No obstante, si bien estos temas ocupaban el primer plano del debate público, pronto pudieron observarse los límites de la recuperación de la memoria. En 2005, Cercas lamenta en un artículo los primeros contratiempos:

Todo parece indicar que los trabajos de la Comisión de la Memoria están paralizados. No es una buena noticia. Según una encuesta del CIS citada en un editorial de este diario, el 75% de los españoles defiende el reconocimiento y reparación, por parte de la España democrática, de las víctimas de los dos bandos de la guerra. Las víctimas del llamado bando nacional fueron honradas por el franquismo, que hizo cuanto pudo por reparar su sufrimiento; es una obligación de la democracia honrar y reparar moral, jurídica y económicamente a las víctimas del bando republicano, que fueron las que sufrieron por defender otra democracia. ¿A qué viene entonces tanta lentitud, tanto titubeo, tanta pasividad ante algunas decisiones que técnicamente no parecen más complejas que, por poner un ejemplo, la de la retirada de las tropas españolas de Irak? (*Agamenón*: 129).

La muestra más palmaria de tales limitaciones llegaría en octubre de 2008, cuando el juez Baltasar Garzón decidió abrir una causa general contra el franquismo. En la práctica, la decisión implicaba poner en cuestión la Ley de Amnistía de 1977. Garzón, aplaudido incluso en los medios conservadores españoles por sus causas contra la violación de derechos humanos en Chile y Argentina, se encontró esta vez con la oposición frontal del sistema judicial español. Lejos de prosperar la causa, dos años más tarde el propio juez era inhabilitado de su cargo por extralimitarse en sus funciones. Al conocer la noticia, Javier Cercas opinaba en unas declaraciones recogidas por *El periódico de Cataluña*: “El poder judicial, con su politización, no ha hecho la transición, de ahí que en muchos medios extranjeros se hable de que la nuestra sigue siendo una justicia franquista” (Hevia, 2010).

Se hace necesario plantear además una de las grandes ironías sobre la memoria histórica. ¿Cómo se puede afirmar que existe un tabú sobre un tema sobre el que cada año se publican decenas de libros y cientos de artículos? Muchos de estos trabajos publicados hablan de olvido, de amnesia, de tabú, de miedo. Sin embargo, sobre la Guerra Civil y la dictadura se habla constantemente. Del silencio se ha pasado a un exceso de ruido. En vista de todo ello, según el historiador Juan Francisco Fuentes,

Cada vez va siendo más difícil sostener la existencia de un pacto de silencio que, en aras del consenso y la reconciliación, habría sepultado en el olvido los momentos más dramáticos de la reciente historia de España. El volumen de lo publicado en los últimos años sobre la Guerra Civil alcanza tal magnitud, que el tópico de la amnesia colectiva impuesta por la transición debería ser urgentemente sustituido por la afirmación de Manuel Azaña de que el pueblo español tiene una

relación morbosa con su historia, que explicaría por qué, según sus palabras, “desenterrar a los muertos es pasión nacional”. Una pasión que no es ajena a la insaciable demanda del mercado de títulos sobre un período del que, efectivamente, y pese a todo lo publicado, aún no se ha dicho la última palabra. (Fuentes, 2005).

En su manifestación más palpable, la memoria histórica ha generado un océano de nueva bibliografía. “Una avalancha inmisericorde de textos y artículos consagrados a conmemorar los treinta años de la muerte de Franco (a la que me sumé con desvergonzada alegría)”, escribe Javier Cercas (*Agamenón*: 127). Faber habla de inundación: “the Spanish public sphere has been flooded with thousands of books, articles, documentaries, feature films, and debates on the violence and repression during the war and the dictatorship” (2010).

Una vez más, la relación con el tiempo pretérito se explica mediante metáforas: avalancha, inundación. Los españoles miran a su pasado con un ojo puesto en el olvido y el otro en una suerte de obsesión malsana. Por suerte, “tenemos múltiples puntos de vista del pasado y de su significado para el presente” (MacMillan, 2010: 81). Como vimos en el capítulo de esta Tesis dedicado a la transición, la propia idea del pacto de olvido o pacto de silencio es en sí misma materia de controversia. Santos Juliá, profesor de Sociología en la UNED y columnista habitual de *El País*, es uno de los mayores detractores de esta expresión. En su *Memoria de la guerra* escribe:

Se habla cada día, en cada ocasión, de pacto de amnesia, de tiranía de silencio, de conspiración contra la memoria, de sintaxis de la desmemoria, del tabú de la guerra, de la catarsis necesaria, y no hay libro sobre cárceles, fusilamientos, trabajos forzados o fosas comunes que no se presente como un intento de romper la historia oculta o reprimida por una maquinación contra el conocimiento del pasado por una historia oficial interesada en silenciar o pasar por alto los aspectos más traumáticos de ese pasado. Ocurre, sin embargo, que esta nueva oleada de libros no es la primera ni la única. [Desde 1975] no ha habido ningún año sin que hayan aparecido decenas de libros de toda especie sobre nuestra más reciente historia. (2006: 15).

Para Juliá, de acuerdo a su artículo “Echar al olvido”, “lo nuevo de aquellos meses consistió en llevar hasta una imprevista consecuencia el principio de amnistía general y renuncia a represalias enunciado de tiempo atrás como exigencia de la apertura de un proceso constituyente: la amnistía, reclamada por la izquierda y por los nacionalistas, acabó cubriendo también a todas las burocracias civiles y a las fuerzas policiales de la dictadura” (Juliá, 2002). Tanto desde la historiografía como desde la literatura, nunca ha dejado de escribirse sobre estos asuntos. Ningún estudio serio lo niega. Pese a ello, numerosos autores insisten en la existencia del tal pacto. Se refieren a algo diferente. “Al llegar la transición tras la muerte de Franco, se impuso una amnesia, o por lo menos un pacto tácito de olvido”, escribe Ana Luengo. “Con ello se pretendía llevar a cabo una reconciliación simbólica sin matices ni culpables, y la amnesia se ha venido considerando como el precio de la amnistía en la que se basó el paso a la democracia española. Curiosamente, esa amnesia ha durado mucho más que la transición propiamente dicha” (Luengo, 2004: 9).

Helen Graham, en su monografía sobre la Guerra Civil española, explica mejor el mecanismo en que se habría basado este acuerdo tácito de desmemoria. “El mismo miedo a un

recrudescimiento de la Guerra Civil volvió a imponer una vez más a los españoles la autocensura sobre lo que se podía o no decir en público. Había un miedo extendido a las consecuencias de reabrir viejas heridas que el régimen de Franco, década tras década, se había negado expresa y explícitamente a dejar curar” (2006: 173). A juicio de Graham, “las élites franquistas aceptaron la transición a cambio de la amnistía política en la que se basó el denominado pacto de silencio”. No habría “ningún equivalente a una comisión de la verdad y la reconciliación”. No habría ningún proceso semejante a los juicios de Nuremberg en Alemania. “A nadie se le obligaría a comparecer en los tribunales”. “La desventaja del *modus vivendi* de la transición a la democracia”, concluye Graham, consistió en que “por más que fuera necesario en otros aspectos, fue que a aquellos que habían sido obligados a permanecer en silencio durante más de cuarenta años se les volvió a requerir que aceptaran que no habría un reconocimiento público de sus vidas o sus memorias (2006: 173).

Paul Preston, por último, considera perfectamente válida la expresión. Aunque aporta un matiz: el pacto no fue decidido en exclusiva por las altas instancias, sino que la mayoría de la población también accedió al silencio. Durante los años de la transición, la consolidación de la democracia pesó más que el recuerdo de las víctimas. Los fantasmas del pasado violento constituían todavía una amenaza. Para el historiador inglés, se trató de un acuerdo colectivo: “El deseo de la gran mayoría del pueblo español de garantizar una transición incruenta a la democracia y evitar que se repitiera la violencia en otro conflicto civil no solo se impuso a todo deseo de venganza, sino que también causó el sacrificio del deseo de saber”. Y añade: “esta decisión colectiva de contribuir por todos los medios posibles a la restauración de la democracia llevó a lo que ha dado en llamarse un ‘pacto de olvido’, un bajar un telón de silencio ante el pasado por el bien de una democracia todavía frágil” (2006:24).

Por supuesto, añade Preston, “el pacto de olvido no incluía a los historiadores” (2006: 24). Hay, dice, todo un “laberinto bibliográfico” que lo demuestra. Helen Graham, por su parte, aplaude la meritoria y muy detallada labor de los investigadores. Desde finales de los años ochenta, “uno de los rasgos más notables de finales fue la proliferación de obras históricas, detalladas y empíricas, que han reconstruido con minuciosidad la represión franquista provincia por provincia” (2006: 168).

“Actualmente”, según Antonio Gómez López-Quñones, “expresiones como ‘pacto de silencio’ o ‘pacto de olvido’ se han convertido en justificados lugares comunes de la bibliografía sobre aquel proceso” (2006: 13). La expresión, convertida en una fórmula manida, no se refiere por tanto a la labor tanto de investigadores académicos como de novelistas, sino que subraya la ausencia de reconocimiento público a las víctimas de violencia política por parte de las autoridades tras la recuperación de la democracia. Para apreciar esta ausencia de memoria, Preston propone establecer una comparación: confrontar las rememoraciones del año 2006 (70 aniversario de la Guerra Civil) con lo ocurrido apenas veinte años atrás.

5.2.2. 1986: un aniversario marcado por el silencio

Páginas atrás titulábamos así un epígrafe: “los contornos de un año: 1986”. A continuación observábamos la correspondencia entre el surgimiento de una nueva generación de escritores y el asentamiento de un nuevo orden político en España, apuntalado por la segunda mayoría absoluta del PSOE de Felipe González. Ese mismo año España firmaba su adhesión a la OTAN y se estrenaba como flamante miembro de la Comunidad Económica Europea. 1986 fue un año de optimismo, en el que el país miraba al futuro. Tal vez eso explique lo que Paul Preston define como un “silencio ensordecedor” respecto al pasado:

En la propia España, el cincuenta aniversario de la guerra en 1986 se caracterizó por un silencio casi ensordecedor. (...) No hubo conmemoración oficial de la guerra. Era un acto de prudencia política por parte del gobierno socialista, plenamente consciente de las susceptibilidades de una casta militar educada en los odios antidemocráticos del franquismo. Más aún, era una contribución a lo que se ha llamado pacto de olvido. (Preston, 2006).

En 1986, silencio. En 2006, omnipresencia de la Guerra Civil en televisión, radio, literatura, política... ¿Cómo se pasó de un punto a otro? En un artículo titulado *Como acabar de una vez por todas con el franquismo*, Cercas nos muestra su opinión al respecto. Rehúsa la manida metáfora del pacto, por haberse convertido en un lugar común, pero asume que España mantiene una deuda sin salvar con el pasado.

Respecto de la expresión misma, la reticencia de Pradera está, en mi opinión, del todo justificada: además de haberse convertido ya en un cliché -y de quedar, por tanto, prácticamente inutilizada-, lo del pacto sugiere la imagen rocambolesca, apenas digna de unos dibujos animados de medio pelo, de unos señores siniestros, con chaqué y sombrero de copa, sentados en un sótano, en torno a una mesa anónima. (...) No, las cosas no fueron tan sencillas, truculentas o pintorescas (...), así que tal vez la palabra olvido no sirva: tal vez serían más pertinentes la palabra “aparcar”, la palabra “soslayar”, la expresión “dar de lado”, como cuando en una negociación política sensata se aparcen -o se soslayan o dan de lado- aquellos asuntos en los que se sabe que el acuerdo es de entrada más difícil para abordar aquellos otros en que las diferencias pueden salvarse con facilidad. Admitamos, entonces, que eso fue lo que ocurrió en la Transición: no se olvidó, sino que se aparcó, se soslayó o se dio de lado el pasado. (*Agamenón*: 128).

“Admitamos también”, continúa su artículo, “que fue necesario. Incluso que fue inevitable, porque durante la transición la caja del pasado no era menos temible que la de Pandora” (128). “No se trata, pues, de escatimarle méritos a nadie; se trata de reconocer lo obvio: que, como no podría ser de otro modo, las circunstancias históricas impusieron notorias limitaciones a la transición. De reconocerlo y actual en consecuencia. Porque los problemas que se aparcen al principio de una negociación política sensata no pueden permanecer aparcados para siempre” (*Agamenón*: 129).

¿Cuáles fueron esas limitaciones? ¿Qué consecuencias se derivaron de ellas? Nuestro autor señala dos:

Primero, la ausencia de un relato común sobre el pasado:

Ése es precisamente el problema: nadie sabe mejor que los historiadores (...) que ese conocimiento no ha llegado a la sociedad, permeándola y permitiendo en consecuencia instituir un relato consensuado de nuestro pasado inmediato que, como un mínimo común denominador, sin tergiversar la realidad histórica, sea aceptado por la mayoría de la sociedad. (...) A diferencia de lo que ocurre en Italia, Francia o Alemania, en España ese relato común no existe. Podría ser un relato muy sencillo, pero la realidad es que no existe. (*Agamenón*: 128)

Y segundo, que el triunfo del consenso en la transición supuso el olvido de los derrotados de la Guerra y la posguerra:

Volvamos a reconocer que la transición fue, con todas sus limitaciones y recortes y concesiones, un éxito. Pero entonces admitamos también que esa operación supuso relegar, postergar y humillar a mucha gente, y simplemente olvidar a otra, y que, pasados 30 años desde que decidimos aparcir el asunto, es hora de reparar esa injusticia flagrante. La oportunidad es de oro: por una vez -y sin que vaya a servir de precedente: no hace falta ser Isaiah Berlin para adivinarlo- podría hacerse justicia sin sacrificar ningún otro valor esencial, lo que tal vez sería la mejor contribución que los nietos de la guerra podrían realizar al trabajo que los protagonistas y los hijos de la guerra realizaron con éxito en la Transición, cancelando una deuda que ésta había dejado pendiente; o dicho de otro modo: dado que ni la libertad ni la convivencia democrática corren ya peligro (o no más que en cualquier otra democracia occidental), es evidente que ha llegado el momento de hacer justicia, aunque sólo sea por una razón elemental, y es que o se hace ahora que todavía están vivas las víctimas del franquismo o ya no se hace nunca o sólo cuando ya es tarde. (*Agamenón*: 129).

5.2.3. El fin del silencio: factores que cambian la mirada hacia el pasado

¿Cómo hacerlo? ¿Cómo rehabilitar la memoria de los derrotados? ¿Y por qué correspondería a esta generación? Cuando escribe su artículo, en ese año de 2006, Cercas se muestra optimista (“la oportunidad es de oro”). Confía incluso en la voluntad del Gobierno socialista. En un artículo publicado en la tribuna de *El País*, escribe: “Eso es lo que, si imagino bien, tenía en mente Rodríguez Zapatero cuando hace un año constituyó la llamada Comisión de la Memoria, presidida por la vicepresidenta del Gobierno, cuyo cometido fundamental consistía en la rehabilitación de cuantos españoles padecieron la violencia ilegítima de un régimen que los castigaba por defender o haber defendido la legitimidad republicana”. (“Cómo acabar...”, 2015). Ocho años después, en 2014, durante la presentación de su novela *El impostor*, su visión es mucho más desesperanzada. A su juicio, se ha perdido la última ocasión de hacer justicia.

Fue un movimiento totalmente justo. Se trataba de algo tan sencillo como resarcir a las víctimas, sacar los cadáveres de las cunetas y restituir la dignidad a aquellos que sufrieron injusticia. ¿Qué pasó? Que se convirtió en una industria. Adorno y Horkheimer nos enseñaron que la industria del entretenimiento provoca el kitsch, la falsa literatura, el falso arte. Pues el resultado de la industria de la memoria fue la falsa memoria, la falsificación de la historia. Y Marco [Enric Marco, el

protagonista de *El impostor*] es el emblema de eso, él era una falsedad viviente, la encarnación del kitsch de la historia, con todo su sentimentalismo y su heroísmo de pacotilla. Y por eso se acabó la memoria histórica y los muertos siguen en las cunetas. No necesitábamos ninguna ley de memoria histórica, sino simplemente que el Estado cumpliera con su obligación y resarciera a las víctimas. (Ayen, 2014).

Sobre la evolución de la “memoria” como tema literario y sobre la propia evolución de Cercas respecto a esta materia trataremos con más detalle en la parte final de estas páginas. Antes de ello conviene preguntarse por qué a comienzos del siglo XXI resurge en España el interés por el pasado. En cierto modo, Cercas ya deja ver una de las claves: “una razón elemental, y es que o se hace ahora que todavía están vivas las víctimas del franquismo o ya no se hace nunca” (*Agamenón*: 129). De forma más analítica, y siguiendo la argumentación de Paul Preston, Helen Graham y López-Quñones, podemos señalar tres factores que han modificado sustancialmente la mirada de los españoles hacia el pasado reciente:

- 1) La llegada a la edad adulta de la generación de los nietos y el fin del miedo a la dictadura.
- 2) La localización y la exhumación de las fosas comunes del franquismo.
- 3) El apremio ante la desaparición de los testigos.

1.

“Existe la sensación”, señala Paul Preston, “de que la democracia está ahora suficientemente consolidada para soportar un debate serio sobre la Guerra Civil y sus consecuencias” (2006: 25). Almudena Grandes, en un artículo titulado “Razones para un aniversario”, afirma con rotundidad: “Somos la primera generación de españoles, en mucho tiempo, que no tiene miedo, y por eso hemos sido también los primeros que se han atrevido a mirar hacia atrás sin sentir el pánico de convertirse en estatuas de sal” (Grandes, 2006). Helen Graham habla de *la mirada del nieto*: “la generación que en su mayoría se ha puesto a formular preguntas, han sido capaces de hacerlo puesto que, a diferencia de muchos de la misma generación de sus padres, se sienten a salvo porque existe una distancia suficiente del trauma familiar y el contexto político que lo generó” (2006: 177).

Para Graham: “la mirada del nieto ha sido crucial para arrojar luz sobre el pasado” (2006: 176). Tampoco en este punto puede interpretarse que España constituya un caso excepcional o anómalo. De acuerdo con el profesor Manuel Maldonado, el cambio generacional juega por norma un papel de enorme importancia “en países que han vivido cambios profundos y episodios traumáticos en su historia reciente, como España y Alemania, que llevan a cambiar la forma de identificarse con respecto al pasado” (2009).

El paso de una generación a otra produce mutaciones fácilmente perceptibles en lo que respecta a la visión del pasado. Sostiene Margaret MacMillan que “las formas de pensar cambian”, y esos cambios repercuten en la visión de la historia (2010: 116). En consecuencia, el relevo de

padres a hijos desempeña una función en la confrontación colectiva con recuerdos traumáticos. En *La sociedad cortesana*, Norbert Elías lo expresaba con elegancia: “Cada generación elige ciertas ruinas del pasado y las dispone según sus propios ideales y valoraciones para reconstruir sus vivencias características” (1982:72). O dicho de otro modo: aquellos recuerdos que una generación no quiso estimar, por considerarlos demasiado traumáticos, aparecen contemplados por la siguiente bajo otra óptica. Por supuesto, no existe una fecha concreta en la que pueda señalarse el momento en que cambia la percepción social. Como recuerda Ana Luengo, siguiendo las teorías de Maurice Halbwachs, “la memoria colectiva no marca el pasado con líneas de separación minuciosamente trazadas, sino que la corriente de pensamiento es continua” (2004: 28).

Observemos este fenómeno con más detalle. Aunque hoy día a menudo se percibe el franquismo como un bloque histórico monolítico, el propio recuerdo de la Guerra Civil varió sustancialmente incluso entre las conmemoraciones públicas de la dictadura. “Hay que tener en cuenta que durante la dictadura existía una única memoria oficial que se imponía a cualquier otra forma de transmisión de los recuerdos” (Luengo, 2004: 9). Y aun así, la visión de 1936-1939 no deja de evolucionar:

El franquismo tuvo una promesa etapa en la que trató de recontar y reinscribir las claves y el sentido de la Guerra Civil. El claro problema de legitimidad con que este régimen iniciaba su andadura podía ser solventado o aminorado (...) con toda una mística de la Guerra Civil: la guerra como cruzada, como purga nacional de limpieza ideológica, derrocamiento de la anti-España, recuperación de los sueños imperiales, entroncamiento con los Reyes Católicos, en definitiva, un poderoso entramado retórico que dejó de resultar menos atractivo cuando el régimen emprendió una de sus primeras refundaciones al claro de los acontecimientos internacionales. (López-Quñones, 2006: 13).

A partir de los años sesenta, el tono belicista y heroico decae. “Dejó de conmemorarse la contienda con la exaltación épica de los primeros años, y comenzó a recordarse como un episodio fatídico, pero igualmente inevitable. Se comenzó a hablar de la unidad y la paz que habían traído Franco y sus secuaces por primera vez al país: no se pueden olvidar las celebraciones por “os 25 años de paz. En esta retórica franquista, los vencidos seguían sin tener cabida” (Luengo, 2004: 12).

¿Qué ocurrió tras el franquismo? Aun cuando somos conscientes de trazar un esquema general (y por tanto, susceptible de muchas matizaciones) sobre la generación de la transición, la memoria actuaba como un incentivo para el entendimiento político. Para Santos Juliá, “fue la memoria de lo que casi todos entendían como una trágica escisión política y social la que actuó como un refuerzo de consenso. Resultó que la potencia del mito de la reconciliación como un relato que daba sentido al futuro fue tal que todo el mundo vino a abreviar en sus aguas” (2000: 49).

No es hasta la generación siguiente (los nietos de quienes vivieron la guerra) cuando este “mito de la reconciliación” pasa a ser cuestionado. Tras ser vista como “cruzada” y pasar a una “lucha entre hermanos”, la generación de los nietos adopta una mirada más beligerante, que además sitúa la contienda española en el marco más amplio de la II Guerra Mundial y el Holocausto (Faber). De este modo, no es de extrañar que comience a denunciarse cuanto había en la represión

franquista de “genocidio político” o “limpieza ideológica”, ni que nuevos documentales y nuevos estudios históricos sobre el conflicto lleven por título *El Holocausto español* (Preston). Como señala Faber:

The Second World War is drawn into Spain, in order to bring the moral dimensions of the Spanish conflict into sharper focus. By calling the mass killings perpetrated the Nationalist as holocaust, the filmmakers are identifying Franco directly with Hitler. And once than analogy is made, the whole process of the Spanish transition – in which, after all, there was nothing comparable to the Nuremberg trials- is immediately called into question. (Faber, 2010b).

2.

Las fosas del silencio, ¿hay un holocausto español? es precisamente el título del libro publicado en 2005 por Montse Armengou y Ricard Belis. Ambos son los autores de otro documental: *Los niños perdidos del franquismo*. En su libro, Armengou y Belis recorren por toda España las pistas de las fosas comunes donde permanecen enterrados sin identificar decenas de miles de muertos republicanos. Diez años más tarde, en 2015, existe una ingente bibliografía sobre este asunto, pero cuando Armengou y Belis comenzaron sus investigaciones estos episodios no aparecían en los medios de comunicación. En apenas unos años, la atención informativa dio un vuelco. De entre todas las imágenes que ha generado el movimiento por la memoria histórica, la más repetida en periódicos, revistas y televisiones (y a lo que más reportajes han dedicado los corresponsales extranjeros) es sin lugar a dudas la exhumación de las víctimas republicanas.

“Se calcula que rondan 30.000 desaparecidos en fosas comunes” (Graham, 2006: 176). Según Paul Preston, “para muchas familias hasta años recientes no se había empezado a prestar atención a un importante asunto pendiente como es el de localizar a los muertos para enterrarlos y llorarlos como es debido” (2006: 21). De hecho, una de las principales demandas de los movimientos recuperacionistas consiste en que el estado asuma la responsabilidad de ayudar a encontrar, desenterrar e identificar a los cadáveres. El mayor grupo de presión civil surgido en este período, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), nació precisamente tras la primera exhumación, en octubre del año 2000, de un grupo de catorce fusilados en la localidad leonesa de Priaranza del Bierzo.

Entre las críticas que se han dirigido a los movimientos por la recuperación de la memoria destaca que la ARMH haya dedicado exclusivamente su interés a las víctimas del bando republicano. Paul Preston lo considera una acusación injusta: “Que hasta hace tan poco se negara esta posibilidad a la otra mitad del país es una de las razones principales por las cuales la Guerra Civil continúa despertando pasiones” (2006: 21). Según recuerda el historiador británico, los vencedores no tardaron en enterrar a sus muertos, conmemoraron a los caídos por Dios y por España, aprobaron leyes para recordarlos, exhumaron cadáveres, erigieron monumentos. Todo ello, añade, “es un proceso que para la mitad de España quedó terminado hace más de sesenta años” (2006: 22).

Como recuerda el historiador británico, en 1942 el gobierno de Franco puso en marcha una masiva investigación, la llamada Causa general. Su objetivo era recoger pruebas de los crímenes cometidos en la retaguardia republicana y conmemorar a las víctimas del bando franquista. De este modo, “una vez los nacionales se hacían con el control de una zona, los derechistas asesinados por la izquierda eran identificados y enterrados con honor y dignidad en ceremonias en las que con frecuencia seguían actos de violencia extrema contra la izquierda local” (2006: 22). Las familias de las víctimas del bando franquista pudieron llorarlas y conmemorar su pérdida de manera pública. Es más, muy a menudo los nombres de los llamados “caídos por Dios y por España” acababan grabados en placas de honor póstumo en las criptas de las catedrales o en las paredes de las iglesias. En algunos casos (como por ejemplo ocurrió con Manuel Mena, tío abuelo de Javier Cercas y militante de Falange, muerto en la batalla del Ebro), sus nombres darían nombre a una calle.

Las víctimas del bando republicano nunca contaron con un reconocimiento similar en el espacio público. El duelo de los familiares tuvo que restringirse a la esfera privada. Por ello, en *La encrucijada de la memoria* Ana Luengo señala que los movimientos por la recuperación de la memoria a comienzos del siglo XXI comprenden un amplio espectro de actividades.

No solo la publicación de novelas propulsa esa recuperación de la memoria, sino otras arduas tareas lo hacen: las de movimientos cívicos para abrir las fosas comunes del franquismo o para conseguir indemnizaciones por encarcelamientos y trabajos forzados de prisioneros políticos; así como las investigaciones sobre los campos de concentración, sobre el terrible sistema de redención de penas que enriqueció a tantas empresas privadas, sobre los niños perdidos y desaparecidos de la posguerra, sobre las cárceles de mujeres o sobre el exilio que llevó a cientos de españoles a dejar su país. (2004: 97).

No obstante, entre todas estas actividades, únicamente el reencuentro de los familiares de las víctimas con los restos de sus antepasados ofrece la sensación de poder dar por concluida una situación de injusticia. Así lo entiende Graham: “La devolución de los muertos a su hogar conserva una potente carga simbólica porque los ancianos recuerdan cómo el efecto más devastador de la rebelión militar que desencadenó la guerra fue, precisamente, la aniquilación del hogar como espacio seguro” (2006: 176).

3.

“Recuérdalo tú y recuérdalo a otros” escribía Luis Cernuda en su célebre poema 1936. “Cuando asqueados de la bajeza humana, / Cuando iracundos de la dureza humana: / Este hombre solo, este acto solo, esta fe sola/ Recuérdalo tú y recuérdalo a otros”. Cernuda, que escribe desde el exilio, enaltece en sus versos el valor del testimonio. Pese al dolor, su canto concluye con una ilusión de esperanza. “Nada importa que tan pocos lo sean: / Uno, uno tan sólo basta / Como testigo irrefutable / De toda la nobleza humana”.

En los años que llevamos de este último siglo, los testigos de toda la nobleza y de toda la

infamia de la Guerra comienzan a desaparecer de la escena. La noción de esta pérdida inexorable ha generado como respuesta un interés creciente por el testimonio de los vencidos antes de que sus voces se apaguen. Lo señala Paul Preston: “Subyacente a ello hay también hay un apremio terrible que es fruto de la conciencia de la inevitable desaparición de los testigos” (2006: 25). El tiempo corre en contra de la memoria y las manifestaciones literarias se hacen eco de ello. Antonio Gómez López-Quñones explica cómo afecta a los textos el cambio de conciencia.

Este conjunto de novelas surge en un momento clave para el desarrollo de la memoria colectiva de la Guerra Civil. Los principales actores de ésta comienzan a desaparecer a un ritmo creciente y España, en tanto que heterogénea y conflictiva comunidad de recuerdo, se verá forzada a afrontar durante los dos primeros lustros del siglo XXI el fallecimiento de todos aquellos que, como adultos, prepararon, ejecutaron y/o padecieron la Guerra Civil. Con la extinción de éstos también desaparecerá obviamente una perspectiva única de aquellos años, el recuerdo de la lucha como vivencia personal. (2006: 36).

Páginas más adelante el mismo autor profundiza en la idea:

Cuando los protagonistas de, por ejemplo, *Soldados de Salamina* o *Tu rostro mañana* deciden retomar la Guerra Civil, no pueden recuperar una serie de recuerdos propios por la sencilla razón de que ellos no participaron en la contienda y tampoco fueron sus testigos directos. Sus esfuerzos por otorgar vigencia y relevancia a la memoria histórica tienen, por consiguiente, como destinatarios a esos personajes ancianos cuyos testimonios, escritos o hablados, son asumidos como un legado cuya transmisión no debe perderse. (2006: 96).

Al apremio por la desaparición de los últimos supervivientes se añade, desde el campo teórico, una mayor estima por el valor del testimonio. Paula Simón, de la Universidad Nacional de Cuyo, examina en un estudio comparatista el modo en que se han abordado desde la literatura las grandes catástrofes históricas del siglo XX. En el mundo académico, desde los años setenta y de manera creciente, han cobrado relevancia las disciplinas historiográficas que trabajan con fuentes orales. De acuerdo con esta investigadora, “estos enfoques han visto en los testimonios una herramienta prioritaria de acceso al conocimiento histórico” (Simón, 2014).

En el caso español un hito en este sentido fue la publicación del estudio de Ronald Fraser *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia de la Guerra Civil española* (1979). Publicado cuatro años después de la muerte del dictador, se trata de la primera historia oral de la Guerra, una recopilación de cientos de entrevistas que ponen en valor el componente esencialmente subjetivo de los testimonios. Frente al positivismo de la historiografía, Fraser pretende mostrar el punto de vista de los participantes. Un primer y temprano intento por “complementar y llenar los intersticios dejados por los planteamientos tradicionales, de raigambre positivista, que se concentran en los documentos escritos como medios para acercarse al conocimiento histórico” (Simón, 2014).

El debate de fondo es: ¿A quién pertenece el pasado? ¿Quién debe narrarlo? En *L'ère du témoin* (1998), Annette Wieviorka, historiadora francesa especializada en el Holocausto, ve el protagonismo de los testigos como un proceso de democratización de los actores de la Historia. La

subjetividad no resta valor a su relato, al contrario. Si somos conscientes de ella, la imagen del pasado puede hacerse más completa. En su artículo “El deber de memoria”, Reyes Mate escribe lo siguiente: “Los perdedores guardan el secreto de saber como nadie que la historia pudo haber sido de otra manera. Todo esto para decir que la memoria es conocimiento y no solo sentimiento” (Reyes Mate, 2011). El filósofo Gianni Vattimo va más allá. Según escribe, el testimonio “evoca el pathos con el que el existencialismo ha considerado, a partir de Kierkegaard, la irreplicable existencia de lo singular, su peculiar e individualísima relación con la verdad, relación con la cual la persona está totalmente, y sólo ella en el fondo, comprometida” (1999: 43). El testimonio no ofrece una “prueba”, no es un registro escrito del pasado, pero ello no significa que no conduzca a la “verdad” de lo ocurrido.

Por último, como apuntábamos al hablar de la “teoría del trauma”, cobra valor la idea de que el testimonio supone el mejor modo de superar un episodio convulso del pasado. Hablar y dar voz a los vencidos es la manera de romper el tabú y el silencio.

Esta teoría observa que en el discurso testimonial se reflejan los conflictos que se tejen entre lenguaje y trauma. La escritura se convierte en una instancia necesaria para superar el trauma provocado por la experiencia vivida, es decir, aquella experiencia que, por dolorosa y angustiante, es reprimida por el sujeto y no se articula en su relato de vida. La palabra testimonial, por lo tanto, adquiere un valor terapéutico en la medida en que colabora con la sutura del trauma. (Simón, 2014).

En esta misma línea resultará especialmente interesante analizar la evolución de nuestro autor. Todavía en 2005, como veíamos algunas páginas atrás, Cercas simpatizaba con esta idea. “O se hace ahora que todavía están vivas las víctimas del franquismo o ya no se hace nunca o sólo cuando ya es tarde” (*Agamenón*: 129). Unos años más tarde, en 2014, Cercas se planteará otras cuestiones más incómodas: ¿Hasta qué punto podemos confiar en los testimonios? ¿Cómo escribir sobre la memoria si se demuestra que la memoria no es siempre fiable? ¿Qué podemos hacer cuando los testigos mienten?

5.3. *Abrir otra verdad o la nueva novela sobre la Guerra Civil*

Hasta el momento hemos descrito la combinación de una serie de factores. Por un lado, una democracia asentada que ya no teme al fantasma de la dictadura. Por otro, la llegada a la madurez de una nueva generación -los nietos-, que exige otra mirada sobre los años más oscuros de la historia reciente. A ambos fenómenos se suman el impacto causado por las exhumaciones de fosas comunes y el apremio ante la desaparición de los últimos testigos. Todo ello ha marcado, indudablemente, un cambio de sensibilidad respecto al pasado.

Llegados a este punto, nuestra Tesis debe realizar un salto. Tras centrar nuestro análisis en lo ocurrido en la sociedad española, nos proponemos examinar ahora la interrelación entre la

construcción de la memoria histórica, la formación de nuevas identidades colectivas en España con respecto al pasado y la representación de estos fenómenos en las obras literarias. El principal interrogante que debemos despejar consiste en definir *cómo* se traduce en las novelas esa *mirada del nieta*. Al igual que los matemáticos pueden hallar el mínimo común múltiplo en una serie de números, un análisis de los elementos recurrentes en muchas de las obras literarias publicadas en España desde finales de los años noventa puede ser de ayuda para entender los rasgos que caracterizan a lo que se ha llamado “nueva novela sobre la Guerra Civil”.

Observaremos, primero, que estas novelas ponen una y otra vez en tela de juicio el discurso historiográfico para acercarse de un modo diferente al pasado. El segundo factor a considerar es la manera en que estas novelas se diferencian de las aproximaciones literarias a la Guerra propias de las décadas anteriores. En paralelo, estudiaremos qué imagen ofrecen muchos de estos títulos respecto a las víctimas del bando republicano y qué lecciones aprenden los personajes protagonistas tras su viaje de exploración hacia el pasado.

No existen, posiblemente, explicaciones definitivas que aclaren por qué “mientras el legado de la República ha tenido en el cine y la literatura sus valedores más reconocidos y sus mayores éxitos, las figuras más destacadas del otro lado han sido historiadores” (López-Quiñones, 2006: 16). No siempre fue así. Como recuerdan quienes vivieron la transición, tras cuatro años de dictadura la sed de conocimiento de los españoles se decantaba hacia la búsqueda de libros de historia o de ensayo. En este contexto emerge la figura del “hispanista”, el experto extranjero que, aureolado con un halo de rigor y objetividad, descubría los secretos del pasado.

Visto con cierta perspectiva, puede considerarse una edad de oro para una serie de académicos ingleses, franceses y estadounidenses. Hacia finales de los años setenta y comienzos de los años ochenta, nombres como los de Paul Preston, Gabriel Jackson o Pierre Villar, apenas conocidos en sus países más allá del ámbito universitario, se convertían en firmas de éxito entre el gran público de nuestro país. A comienzos del siglo XXI, en cambio, esa situación parecía invertirse. En 2001 y 2002, mientras *Soldados de Salamina* ascendía a la primera posición de los libros más vendidos, justo al lado, en la categoría de “no ficción”, vivía su apoteosis una corriente de autores revisionistas que, sin el menor rigor histórico, resucitaba los mitos de una historiografía franquista desde hacía años desterrada del debate académico. Como resume de forma incisiva Antonio Gómez-López Quiñones: “Nunca la ficción ha parecido tan historiográfica y la historiografía tan ficcional” (2006: 16).

¿Por qué se produce tal intercambio de funciones? En esta Tesis hemos insistido en el hecho de que la Guerra Civil nunca ha desaparecido del panorama narrativo español. “Conozco actualmente más de dos mil obras de creación literaria que se refieren totalmente o en parte a la revolución española (...) Y estoy segura de que existen muchísimas más”, escribía Maryse Bertrand de Muñoz en *La guerra civil española en la novela*, publicado en 1986. Sólo en el decenio entre 1975 y 1985 se publican en España un total de 170 textos literarios que tienen como telón de fondo la Guerra Civil y los primeros años de posguerra. Pese a que algunos estudiosos insistan en la idea de que los intelectuales españoles han vivido de espaldas a su pasado, la realidad es otra. Con el nuevo siglo los novelistas no descubren un pasado sumergido; lo que sí varía -y como veremos,

sustancialmente- es el modo en que los narradores españoles se enfrentan a ese pasado.

En un artículo titulado “Abrir otra verdad” (2014), Jordi Gracia ofrece una sugerente línea de análisis. De acuerdo con Gracia, el cuestionamiento de los relatos sobre la historia contemporánea se ha convertido, de hecho, en una tendencia común entre muchos narradores españoles y latinoamericanos. “Es uno de los ejes que a mí me parece más valioso de la narrativa hispana de los últimos quince años”, apunta. “Va asociado a una toma de conciencia política sobre la falibilidad de los relatos colectivos, sobre la manipulación interesada del pasado, sobre la perplejidad por el modo en que el presente se consuela y tranquiliza mintiéndose sobre sus padres y sus abuelos” (Gracia, 2014a). Como ejemplos, el artículo cita a Juan Gabriel Vásquez (Colombia), Patricio Pron (Argentina) y Javier Cercas (España).

Ignoro la razón de fondo para esas formas de explotación novelesca de la inquietud por el presente (ético e ideológico), pero su aire de familia, sus parentescos difusos, sus complicidades incluso, parecen remitir a una toma de conciencia cultural e ideológica sobre el abuso de los relatos unificadores, propagandísticos, embusteros e interesados (Gracia, 2014a).

Aunque el autor se centra en España y América Latina, la tendencia, como tal, no sólo se expresa en castellano. Puede percibirse una indagación similar en W.G. Sebald (*Austerlitz*, *Los anillos de Saturno*), en J.M. Coetzee (*Desgracia*), Martin Amis (*Koba el temible*), en Emmanuele Carrere (*Limonov*) o Laurent Binet (*HHhH*). La novela, criatura omnívora por definición, hace ya tiempo que se lanzó a la conquista del terreno frecuentado por los historiadores.

En las siguientes páginas, acompañaremos a los novelistas en ese proceso mediante el cual se abre otra verdad ante los lectores. Recorreremos con ellos el sendero de la Historia y, llegados al final del camino, procuraremos revelar *cuál* es esa intrigante verdad que solo la literatura es capaz de proporcionarnos.

5.3.1. Cercas en Salamina

¿Y piensa usted escribir sobre eso? ¿De veras cree que alguno de los lectores de su periódico le va a interesar una historia que pasó hace sesenta años?

Soldados de Salamina

Si por algo pueden sentirse afortunados los escritores españoles es porque nunca les faltará materia prima para sus relatos. “Es un lugar común que la Guerra Civil española (...) se ha venido revelando como un manantial incomparable e inagotable de inspiración artística e intelectual. La mejor prueba es que, a 70 años de distancia, la fuente no deja de manar”, escribe Sebastiaan Faber. “La primera década del siglo XXI ha producido al menos una docena de obras ambiciosas, originales e importantes sobre la guerra y sus secuelas” (2010a: 101).

Situar el punto de partida exacto de esta oleada de novelas quizás sea una tarea ociosa. Para Antonio Gómez López-Quñones se daría hacia finales de los años noventa. Faber, sin embargo,

sitúa el estallido de la corriente en el cambio de siglo.

Aunque es mala costumbre atribuir un significado trascendental a los números redondos -arbitrarios al fin y al cabo- en este caso sí resulta que el cambio de milenio llegó a coincidir, año más o menos, con una transformación en el modo en que los españoles piensan, hablan y escriben sobre su pasado nacional violento- transformación a la que, como es natural, no escapó la producción literaria: es más, es probable que haya contribuido a ella. (2010a: 102).

De acuerdo con Faber, por tanto, “la nueva novela de la Guerra Civil complementa y refuerza una transformación paralela en la postura ante el pasado de la sociedad española en general” (103).

De la transformación en la sociedad española ya hemos en abundancia. Toca ahora hablar de la transformación de la novela. Para ello, quizás convenga también referirse en términos militares, pues en las próximas páginas examinaremos el modo los novelistas han abordado y posteriormente conquista la fortaleza de la historia. Apuntaremos, igualmente, los contraataques de académicos que consideran usurpado su territorio.

Tradicionalmente, novelistas e historiadores se habían acercado a la Guerra desde presupuestos muy distintos. El reino de la invención quedaba libre para los escritores, mientras que los datos contrastados y los archivos figuraban como terreno para la investigación académica. En las últimas décadas esto ya no es así. Lo primero que cabe señalar es que desde mediados del siglo XX los muros de la historia -entendida como ciencia supuestamente objetiva- habían comenzado a agrietarse. Como escribe en su Tesis Cristina Oñoro, “si hubiera que decidir qué forma de conocimiento ha sido más intensamente repensada en la posmodernidad, esta sería, sin duda, la historia” (2007: 473). Teóricos como Hameson, Lyotard, Vattimo y Oñate coinciden en que la epísteme postmoderna redefine nuestra relación con el tiempo y con los acontecimientos del pasado. La posmodernidad, añade Oñoro, se convierte en una reescritura de la historia.

¿Es una consecuencia inevitable del signo de los tiempos? ¿Podría ser de otro modo? Desde la segunda mitad del siglo XX, la evolución de lo que entendemos por Historia registra tal cantidad de altibajos, metamorfosis y declives que cualquier diagnóstico exige la máxima prudencia. Cuenta Oñoro, con su precisión habitual, que la poética postmoderna tiende a desmitificar y deslegitimar cualquier idea preconcebida de la realidad (Oñoro, 2007: 473). A partir de las indagaciones de Foucault, los estudios post-estructuralistas encuentran que la Historia tiene mucho de invención, de relato. A poco que escarbamos, la clásica distinción entre ficción e historia queda seriamente entredicho.

En *The discourse of History*, Roland Barthes anuncia que, por objetiva que pretenda ser la narración del historiador, su subjetividad no puede dejar de latir bajo su relato. Toda selección de datos es una interpretación de los mismos. “The historian is not so much a collector of facts as a collector and relater of signifiers; that is to say, he organizes them with the purpose of establishing positive meaning and filling the vacuum of pure, meaningless series” (1967: 127-140). En su Tesis, Cristina Oñoro recuerda las indagaciones en este sentido defendidas por Linda Hutcheon en el ensayo “Historicizing the Postmodern: the Problematizing of History” (1988: 87-101). En algún

momento, la palabra de los libros de historia deja de ser tomada como sinónimo de *verdad*. La idea misma de que lo ocurrido puede ser explicado en términos objetivos es cuestionada. Para explicar la respuesta de los escritores, Hutcheon empleará el término “metaficción historiográfica”, un concepto que pretende describir el proceso por el cual las novelas cuestionan y reinventan nuestra noción de historia.

Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity. (1988: 93).

En síntesis, al problematizar la noción de conocimiento histórico y señalar el carácter discursivo y artificioso de la historiografía, las puertas del pasado quedan abiertas para que otros discursos puedan ocuparse de su narración. Con una salvedad: cuando los autores literarios pasan a ocuparse de la historia son ahora muy conscientes de la fragilidad del terreno que pisan. De ahí que “al escribir una metaficción historiográfica, el autor postmoderno quiere llamar la atención sobre la naturaleza de nociones y valores que comúnmente consideramos naturales y universales” (2007: 475). La crisis de legitimación que padece el discurso histórico se traslada a los nuevos relatos, pero estos son ya conscientes de sus límites. De ahí, que la introducción del propio narrador en el relato sea un modo de subrayar la condición autorreflexiva de estos textos. Desde las primeras páginas, el narrador nos alerta de que su credibilidad tampoco es absoluta. Lo veremos en cada uno de los libros de Cercas. “Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables” (*Soldados*: 89).

Sebastiaan Faber: la literatura como acto afiliativo.

Si la historiografía no ofrece una respuesta satisfactoria, ¿qué aportan de diferente estas novelas? Para Sebastiaan Faber la última literatura sobre la Guerra Civil ha jugado un papel central al definir la relación entre los españoles y su pasado. Estas novelas promueven una nueva relación basada en términos afectivos y emocionales (“afiliativos”) que sustituye a una relación aséptica, pasiva o meramente teórica en relación al pasado.

La hipótesis de Faber coincide con Paul Ricoeur, quien habla de la literatura como *refiguration effective du temps*. El arte literario permite humanizar el pasado. De una dimensión abstracta (terreno de la investigación histórica) el lector es trasladado a un tiempo humano (*temps humain*). Ese tiempo humano se alcanza por medio de la narración.

La novela es el arte de la metonimia, donde lo particular adquiere un significado universal. Como ha escrito Justo Serna, “la historia de un individuo es siempre y de algún modo la historia de

una colectividad” (2012: 16). Al conocer las historias que narran estas novelas (ya sea la historia del miliciano Miralles en *Soldados de Salamina*, o las mujeres que permanecen en la prisión de las Ventas en *La voz dormida* de Dulce Chacón) accedemos a una visión del pasado que a través de un suceso personal adquiere una dimensión colectiva.

La novela también es relato- razona Serna- El pasado encuentra sentido cuando se narra. Cuando, en lugar de una sucesión de hechos donde cuesta encontrar la causa y la consecuencia, encontramos una secuencia lógica, con principio, nudo y desenlace. Los relatos confieren orden al caos, sentido al universo. La novela histórica dota de significado al pasado. Para ello no dan estadísticas ni cifras, pocas veces muestran fechas de batallas, nombres que aprenderse. No. En su lugar, hablan de personas con las que nos identificamos, y que viven un tiempo histórico distinto del nuestro. A través de sus vivencias es como experimentamos el pasado. Y ese vínculo entre nosotros y los personajes de ficción nos da una experiencia del pasado distinta -no mejor, ni peor, sino diferente- a la que nos ofrece un documental o un libro de historia. (2012: 16).

Veamos cómo se plasman estas ideas en la última oleada de libros. A juicio de Faber, “los tratamientos literarios de la Guerra Civil desde el cambio de milenio comparten, en grandes líneas, una nueva actitud ante el pasado: consideran sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre las generaciones presentes y pasadas, y como un desafío que exige un esfuerzo de voluntad” (2010a: 102). En este punto, las relaciones que establecen estos nuevos autores con la generación que luchó en la guerra “se postulan no sólo como *filiativas* -constituídas por la sangre, el parentesco, el destino- sino sobre todo *afiliativas*, esto es, sujetas a un acto de asociación consciente, basadas menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación” (Faber, 2010a: 103).

Faber toma sus términos (la distinción entre *filiación* y *afiliación*) de la teoría literaria de Edward Said. En estos textos, explica, “la historia española ha vuelto a ser un objeto de identificación e inspiración políticas” (103). De este modo, como apreciaremos a continuación, no resulta difícil percibir la convergencia con los movimientos por la recuperación de la memoria histórica.

“Now, what is being disputed when non-Spanish scholars and intellectuals attack each other over Spain is not what happened, but what story to tell” (Faber, 2010b). De fondo, lo que se aprecia en los distintos acercamientos a los años más negros de la historia española es un debate no sobre el pasado en sí, sino sobre *cómo* narrarlo. Algunas visiones chocan frontalmente. En 2006, por ejemplo, Santos Juliá, uno de los historiadores más representativos de esta corriente, escribía *Bajo el imperio de la memoria*, una airada crítica a los movimientos recuperacionistas.

Vivimos desde hace unos años, no sólo en España, bajo el signo de la memoria. Antes, hace como unos treinta años, nos interesaba qué había ocurrido durante la República y la Guerra Civil: establecer los hechos, interpretar los textos, analizar las situaciones. Hoy, cuando una nueva generación de historiadores, literatos, críticos de la cultura nacidos en torno a la transición ha pasado a ocupar la primera fila, ya no interesa tanto lo que ha pasado sino su memoria; no los hechos sino sus representaciones, que adquieren una especie de existencia autónoma, independiente de los hechos representados. (Juliá, 2006: 7- 19).

Juliá asume que “los motivos de esta inflexión en el interés hacia el pasado guardan alguna relación con la crisis de una concepción de la historia como herramienta de transformación social”. No obstante, su artículo supone una defensa casi elegíaca del trabajo de los historiadores de su generación, quienes iniciaron sus estudios hacia finales del franquismo y durante los primeros años de la transición.

La guerra era sencillamente historia, objeto de conocimiento, no de memoria; su herencia no era bienvenida. Fue entonces, cuando iban mediados los años sesenta, cuando muchos de estos jóvenes, por rebeldía contra los relatos impuestos, decidieron conocer lo que había ocurrido. (Juliá, 2006: 7-19).

A diferencia de la memoria histórica, el objeto de la historiografía no sería tanto *recordar* el pasado; sino conocerlo. Todos podemos expresar nuestra indignación ética o nuestra solidaridad por quienes sufrieron injusticias en épocas anteriores, pero el esfuerzo intelectual estriba en comprender *por qué* las cosas ocurrieron de una determinada manera y no de otra. Para los historiadores de su generación, concluye Juliá, “no se entendía la historia como una forma de recuerdo, de memoria, que implicara la formulación de un juicio moral del que habría de derivarse una condena o una rehabilitación” (2006: 7-19). La historia es una cuestión de hechos defiende; la memoria, en cambio, un asunto subjetivo, emocional; en definitiva, no fiable.

En esta suerte de partido de tenis ideológico entre defensores de la memoria y defensores de la historiografía, Juliá responde con un contundente revés ante quienes ponen en duda los métodos de la historiografía académica. ¿Cuál es el flanco débil de su argumentación? La zona que queda al descubierto es la propia crisis epistemológica de la historia. Y ahí será donde devolverán la pelota una generación más combativa de historiadores. Estos, más cercanos a los movimientos por la recuperación de la memoria, apuntan precisamente que entender la historiografía como una búsqueda objetiva y desinteresada de la verdad peca, a estas alturas, de anacrónico. En su defensa del rigor metodológico Juliá pasa por alto que el estudio académico contiene considerables sesgos; además, obvia el hecho de que el movimiento por la memoria no desestima los avances de la generación previa, sino que procura establecer una relación afectiva con el pasado que la historia tradicional ha desatendido.

Faber concreta algo más este aspecto. No es que no se estudiara el pasado o se impidiera conocerlo. “Juliá arguye con razón que la producción de textos sobre la guerra y la dictadura en los años setenta y ochenta fue asombrosa. Pero en la práctica, se levantó una especie de barrera aséptica entre el presente y el pasado, o entre el historiador y su objeto de su investigación” (2011: 104). El muro de asepsia -casi una liturgia de la escritura académica- habría generado dos efectos indeseados. Primero, pese a la abundancia de investigaciones, la incidencia pública de los estudios historiográficos había sido mínima. Se da pues la circunstancia de que, pese a contar con estudios que detallan provincia por provincia la represión franquista con nombres y apellidos, entre amplios sectores de la población perdura la sensación de que no se ha hecho justicia con las víctimas.

En segundo lugar, continúa Faber, la asepsia defendida por historiadores como Juliá “no

solo hacía caso omiso de las relaciones *filiativas* –los españoles del presente se negaban a reconocerse como *hijos de*- sino que al mismo tiempo impedía cualquier tipo de relación *afiliativa*-la posibilidad de identificarse o solidarizarse con los españoles del pasado en virtud de ideas o vivencias compartidas” (2010: 104). Todo ello entronca con el valor creciente del testimonio, motivado por la desaparición de los testigos. La historiografía, en términos generales, tiende a expulsar a los márgenes y considerar de escaso valor el relato oral, privándolo así de la categoría de ‘prueba’ de la que gozan los documentos escritos. Como escribiría Hans Magnus Enzensberger “la historia como ciencia nace justo cuando nos independizamos de la tradición oral, cuando aparecen los “documentos”: expedientes diplomáticos, tratados, actas y legajos” (1998: 11). La sensibilidad hacia el pasado que emerge con el nuevo siglo en España tiende a ser más generosa respecto al testimonio de los derrotados en 1939. “El movimiento recuperatorio responde precisamente a la necesidad de otro tipo de historia que la practicada hasta el momento por los investigadores universitarios (Sánchez León 131): una historia vivida por personas concretas, por víctimas y testigos con quienes nos podemos identificar. (2010: 105)”.

Estos testigos aparecen en documentales como *Els nens perduts del franquisme*, de Montse Armengou y Ricard Belis; en figuras como el miliciano Miralles o “los amigos del bosque” de *Soldados de Salamina*. “Son individuos concretos con nombre e historia propios a los que podemos interrogar, y cuyos relatos reveladores podemos escuchar con respeto y fascinación, admiración y simpatía”, explica Sebastiaan Faber. “Esperamos, además, que los testigos -víctimas, héroes- interpreten nuestro interés en su historia personal como una especie de recompensa después de años de silencio forzado y como un homenaje a su lucha y supervivencia” (105). Para llegar a esta conclusión, Faber analiza varias novelas y documentales de esta nueva ola de la memoria. En ellos observa unos parámetros similares:

La mayor parte de los cientos de textos y películas sobre la guerra y la dictadura que han visto la luz en los últimos diez años, sean documentales o ficticios, no sólo privilegian a la figura del testigo, sino que contienen una invitación directa a la afiliación de parte del público. Para facilitar ese proceso, muchos textos y películas reservan un espacio retórico para el lector o espectador, incorporando el diálogo intergeneracional en su mismo formato. En los documentales, suele aparecer un joven entrevistador y, en el caso de las ficciones, un protagonista de unos 40 años que se involucra en una aventura que lo lleva a descubrir una verdad histórica y aprender una lección que le transforma la vida. (2010: 105).

Ocurre así en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas; pero también en *El corazón helado*, de Almudena Grandes, con el personaje de Álvaro Carrión; y en *Tu rostro mañana*, de Javier Marías, con el personaje de Jaime Deza. Hacia el final de *Soldados de Salamina*, Antoni Miralles, el miliciano superviviente de mil guerras, sólo le pide un favor al narrador Cercas. “Hace muchos años que no abrazo a nadie” (*Soldados*: 204).

En “El arte de la traición”, artículo en el que comenta la adaptación al cine de su novela, Javier Cercas descubría algunas de las claves de *Soldados de Salamina*:

Uno de los temas centrales de la novela es la búsqueda del padre, un tema que, mediante una serie trabada de leitmotiv y alusiones recurrentes, se asocia a otro no menos central: la persistencia de los muertos, el hecho de que los muertos no mueren del todo si hay alguien que los recuerda, o de que la memoria es el cielo de los que no creemos en el cielo. (*Agamenón*: 235).

En su análisis, Faber incide en este mismo punto:

Como es sabido, la acción de *Soldados de Salamina* arranca poco después de la muerte del padre biológico del narrador y vincula su repentino interés por la historia con un intento de afiliación fracasado -con el autor falangista Rafael Sánchez Mazas- y otro logrado -con el miliciano republicano Miralles-. Fracaso y éxito que, no casualmente, también determinan la suerte de su esfuerzo literario: el relato real que escribe sólo cobra vida cuando Miralles se convierte en el héroe de la acción. (106).

Alumbrar la Historia con los faros de la ficción.

Cercas se ha interrogado a menudo por la relación que mantienen sus novelas con la verdad histórica. En su artículo “La tercera verdad”, por ejemplo, leemos:

¿Significa esto que, a mi juicio, la novela puede contar la historia mejor que la historia? ¿Significa que la novela puede sustituir a la historia? Mi respuesta es no. La historia y la literatura persiguen objetivos distintos; ambas buscan la verdad, pero sus verdades son opuestas. Según sabemos desde Aristóteles, la verdad de la historia es una verdad factual, concreta, particular, una verdad que busca fijar lo ocurrido a determinadas personas en determinado momento y lugar; por el contrario, la verdad de la literatura (o de la poesía, que es como llamaba a la literatura Aristóteles) es una verdad moral, abstracta, universal, una verdad que busca fijar lo que les pasa a todos los hombres en cualquier momento y lugar. (*Punto ciego*: 48).

En noviembre de 2012, con motivo de la presentación en Sevilla de *Las leyes de la frontera*, la persona que escribe esta Tesis tuvo la primera ocasión de hablar en persona con Javier Cercas. Tras la conferencia, celebrada en la biblioteca Infanta Elena, el autor extremeño respondía a varias preguntas sobre *Soldados de Salamina*. Su novela, según explicó, recorre primero el camino de la historiografía documentada, pero llegado cierto punto ya no puede avanzar más. En ese instante el relato se ve empujado hacia otra dirección. “Recurro a la imaginación”, afirmaba Cercas, “para alumbrar con los faros de la ficción todos aquellos oscuros rincones donde la Historia no ha sabido llegar”.

El término ‘verdad’ se convierte aquí en materia conflictiva. Según entiende Faber, existe una diferencia crucial entre aquello que se entiende por verdadero desde la institución académica y desde la experiencia de los lectores.

Para Juliá y sus compañeros de generación, el objetivo de la historiografía universitaria es “buscar la verdad”, a secas y como fin en sí mismo, valiéndose de la objetividad y distancia política y emocional que garantiza el método científico (Memoria, historia 17). Establecer, revelar la verdad histórica -comprender qué pasó en España entre 1936 y 1975, y por qué- es también el objetivo de la ingente producción de los últimos diez años en torno a la memoria histórica. (2010a: 108).

Entonces, si el objetivo es el mismo, ¿cuál es el motivo para la discrepancia?

Donde los dos campos divergen, y mucho, es en su definición de la verdad, en la forma en que creen poder acceder a ella, y en el propósito final de perseguirla. Para los recuperacionistas la verdad es, en primer lugar, una experiencia vivida, no por subjetiva menos legítima o auténtica. Por tanto, la verdad se alcanza o reconstruye mediante testigos individuales tanto como en los archivos; y se persigue menos por motivos de conocimiento científico que por una necesidad de justicia, un afán ético. En última instancia, la verdad histórica satisface una necesidad de autoconocimiento, considerado indispensable para el desarrollo futuro, sea a nivel personal o comunitario. (108).

Como ocurre con frecuencia al hablar sobre el pasado reciente, la discusión sobre la Historia es una discusión sobre el presente inmediato, sobre el ahora. “Esta no es una discusión académica ni teórica. No lo es porque el pasado es el presente: está amasado con él; somos, también, lo que hemos sido”, escribirá Javier Cercas, “No estamos hablando solamente de historia: estamos hablando de nuestra interpretación de la historia. Estamos hablando de ahora mismo” (*Agamenón*: 138).

5.3.2. Novelas que discuten con la Historia

La verdad académica de los historiadores y la verdad que transmiten los testigos difícilmente puede ser la misma. No lo es, asimismo, la verdad del novelista. ¿Cómo se relacionan estas verdades entre sí? Más de un escritor se ha preguntado en voz alta por estas cuestiones, ofreciendo en algunos casos definiciones tan originales como brillantes. Cercas, en uno de sus artículos, recuerda dos de estas máximas: “Balzac observó famosamente que la novela es la historia privada de las naciones; menos famosamente, Novalis dijo que la novela surgía de las grietas de la historia” (“Las grietas...”, 2011). El novelista extremeño se apoya en ambas ideas para examinar la obra de un escritor contemporáneo, Ignacio Martínez de Pisón. De él concluye que “en sus últimos libros, Pisón cuenta la historia privada de la España reciente a través de las grietas de su historia”.

Escribía W.H. Auden en *El arte de leer* que “las opiniones críticas de un escritor, deben ser tomarse siempre con la mayor reserva. En su mayoría, son manifestaciones de su consigo mismo acerca de lo que debe hacer y lo que debería evitar” (2013: 34). En esta ocasión, lo que Cercas defiende aquí a propósito de Martínez de Pisón sirve igualmente para acercarnos a su propia obra. Ambos autores comparten ciertos rasgos: pertenecen a un mismo grupo generacional (Pisón nace en 1960; Cercas en 1962) y ambos han tratado de arrojar luz a la historia reciente a través de textos

híbridos, con un pie entre el reportaje, la novela y el ensayo⁵². En su artículo “La tercera verdad”, Cercas presenta su experimento literario *Anatomía de un instante* como “un libro que ambiciona reconciliar las verdades irreconciliables de la historia y la literatura” (*Punto ciego*: 49).

Pisón y Cercas se acercan al pasado a través de las fisuras que nacen en un material en apariencia sólido como es la Historia. ¿Qué imagen nos llega a través de tales grietas? Sobre esos espacios, el testigo es el puente que permite unir el presente con el pasado y cuyo relato completa los huecos de la historia oficial. A su vez, el novelista posee el don de entrelazar una experiencia singular -la del testigo- con la colectiva.

El testigo completa los huecos de la historia. Al mismo tiempo, el valor de su testimonio posee una dimensión moral. De acuerdo con Helen Graham, “cabe establecer una comparación con la memoria del Holocausto en su sentido más amplio, porque uno de los acicates cruciales es el fin de la memoria biológica y el tremendo sentimiento de tristeza, pérdida y peligro que suscita” (2006: 177). En la generación de los nietos se extiende la premonición de una pérdida irreversible, la sensación de que al desaparecer los últimos testigos del horror desaparecerá el último contacto directo con el pasado. En términos más poéticos, en *Memoria de Auschwitz* Reyes Mate definirá al testigo como “un eslabón en la cadena que recuerda la injusticia” (2013: 72). Recuperar su testimonio presenta estas dos dimensiones: moral y epistemológica. Escuchar a los vencidos constituye, por tanto, una reparación simbólica y un acto de justicia.

Nuestro presente está construido sobre los vencidos, que son la herencia oculta. La memoria trae al presente ese continente invisible en un gesto moral y epistémico pues nos pone delante un mundo desconocido sin el que no podemos ser sujetos morales. (Reyes Mate, 2008: 27).

En sus libros y artículos, Reyes Mate hace una llamada a una filosofía de la Historia que varíe los planteamientos clásicos y dé voz a los derrotados. Es un planteamiento sobre el que reverberan las famosas tesis de Walter Benjamin. De forma consciente o no, muchas de las novelas sobre la Guerra Civil publicadas en las dos últimas décadas comparten este carácter moral. La labor llevada a cabo por los escritores supone una restitución de la memoria colectiva. Como subraya Graham, contar la represión, con nombres reales, es, “en un sentido muy real, el equivalente de los monumentos conmemorativos para quienes jamás los tuvieron” (2010: 174). Esta perspectiva implica una denuncia implícita de los pactos de la Transición, donde como escribe Reyes Mate en *La herencia del olvido*, “los marginados de la historia sólo tenían sitio en el festín del consenso al precio de olvidar sus ultrajes, de disfrazarse con el velo de la ignorancia” (2008: 26).

⁵² Ignacio Martínez de Pisón aparece de hecho como personaje al comienzo de la novela de Javier Cercas *El impostor*, en una cena que se habría celebrado en casa de Mario Vargas Llosa, y en la que el autor de *Enterrar a los muertos* interpela directamente al narrador-protagonista Cercas. “-Es como si todosuviésemos algo de Marco-me oí decir, embalado- Como si todos fuéramos impostores. Me callé y, quizá porque nadie supo cómo interpretar mi afirmación, se hizo un silencio raro, demasiado largo. Fue entonces cuando ocurrió. Entre los comensales de aquella cena estaba Ignacio Martínez de Pisón, amigo mío y escritor conocido entre sus conocidos por su temible franqueza aragonesa, quien rompió el hechizo con un comentario demoledor: -Sí, sobre todo tú” (*Impostor*: 22).

El análisis comparado de muchas de las novelas publicadas entre finales de los noventa y los primeros años del nuevo siglo permite observar hasta qué punto los narradores españoles plantean la relación con el pasado en estos términos. Es lo que hace Ana Luengo en *La encrucijada de la memoria*. En todos los títulos estudiados, subraya esta investigadora, hallamos tres características esenciales que suponen una diferencia fundamental respecto de anteriores aproximaciones literarias al conflicto.

- (I) Son obras de autores que no han vivido la Guerra Civil.
- (II) Son obras escritas, principalmente, para un público que tampoco la ha vivido.
- (III) Son obras que se publican en un momento en que la memoria directa, el testimonio, está llegando a su fin (es la última generación de escritores que aún puede recoger el recuerdo directo de los testigos y transmitirlo).

Ahora bien, más allá del mencionado protagonismo de los testigos, cabe preguntarse qué aportan estas novelas en contraste con el discurso de la historiografía. Igualmente, conviene interrogarse por los rasgos formales de estas obras. El modo de narrar una historia no está disociado de su mensaje de fondo, sino que supone un vehículo para que el relato narrado logre un mayor impacto. A comienzos del tercer milenio, los escritores españoles no solamente pretenden recuperar una historia que no han vivido para lectores que tampoco pueden recordarla. Al mismo tiempo, las novelas de este período instauran un nuevo modo de mirar al pasado.

Grietas en el templo de la historia.

Para los antiguos griegos, los mismos que se enfrentaron a las naves persas en la batalla de Salamina, la labor de los historiadores no difería de la labor del artista. “En Grecia, la historia es una de las artes. Es escritura, pero diferente de la poesía”, recuerda Justo Serna (2012). Al igual que sus hermanas, Clío, la musa de la historia, es hija del dios Zeus y de la memoria, Mnemósine. Hoy juzgamos a Homero como el padre de la épica y a Heródoto como el padre de la historia, pero posiblemente los griegos que escuchaban sus relatos no tendrían tan clara esta división.

No es hasta la Ilustración cuando se dan por instaurados los primeros carriles para hacer circular por vías diferentes a novelistas e historiadores. Y a pesar de ello, el encaje de algunos textos nunca dejará de resultar conflictivo. El *Diario del año de la peste* (1722) o *Robinson Crusoe* (1719) se estudian hoy en las facultades de Filología, pero Daniel Defoe los escribió con la intención de dar cuenta de acontecimientos ocurridos realmente.

La irónica frase según la cual que el pasado ya no es lo que era adquiere validez en este caso. En la actualidad, los estudios académicos vuelven a poner en duda la distinción entre el pasado contado por los historiadores y el pasado contado por los escritores, una vieja disputa que

retoma precisamente Ana Luengo en *La encrucijada de la memoria*:

¿Son ambos discursos, el literario y el historiográfico, tan discordes como siempre se ha pretendido? Tanto desde los estudios literarios como desde la filosofía de la Historia se señalan las semejanzas. (Luengo, 2004: 27).

Ambos, señala Luengo, se organizan de forma parecida componiendo un relato. La historiografía, en todo caso, debe construir su autoridad a través de la organización de materiales reales. “El historiador pretende escribir un texto fiel a la realidad fáctica que explique el sentido del pasado y que utilice una narración basada en el principio de causalidad para conferirle lógica a lo acaecido. Además debe cumplir con la verificabilidad de lo reconstruido científicamente” (2004: 52). Sin embargo, sobre su misión se cierne una y otra vez la sombra de la crisis epistemológica; esto es, si conocer el pasado es realmente posible. En un provocativo ensayo, Anxo-Murado duda abiertamente de ello. “Después de todo, el relato histórico no deja de ser precisamente eso, un relato, una historia”, argumenta en *La invención del pasado*. “Por tanto está sometido a las reglas de la narración, en la misma medida que cualquier otro relato, ficticio o real. Para que pueda ser comprendido y asimilado por los lectores, es necesario darle una forma que lo haga interesante y mantenga una cierta lógica narrativa” (2013: 71).

En verdad, sostiene Anxo-Murado, nadie estudia directamente el pasado, sino los restos que se conservan de él. “Como escribió el historiador Collingwood, el pasado, tan solo como pasado, es absolutamente incognoscible, solo puede conocerse como algo que se conserva de modo residual en el presente” (2013: 18). Es más: incluso entre esas piezas que han sobrevivido al naufragio del tiempo, los testimonios y documentos han sido igualmente seleccionados. Como razona también Enzensberger: “Lo que encuentra no es un mero *material* casualmente esparcido ante sí, con absoluta objetividad, *untouched by human hands*” (1998: 17). En *Visto y no visto*, Peter Burke subraya algo obvio: “resulta imposible estudiar el pasado sin la ayuda de una cadena de intermediarios” (2001: 11).

Puede que, como esgrime Margaret MacMillan, la mayor diferencia radique en una cuestión de método. La historiografía depende de la causalidad y los datos, a través de los cuales se construye la autoridad científica. Para ello ha de responder a lo sucedido en términos de causas y consecuencias, que deben explicarse de forma racional, coherente, en base a hechos y datos:

Cuando miran hacia el pasado, los historiadores aprenden a comportarse como el magistrado instructor en el sistema judicial francés. ¿Qué ocurrió, y por qué?, pregunta el historiador. La historia exige que tratemos todas las pruebas con seriedad, especialmente cuando esas pruebas contradicen suposiciones que hemos hecho anteriormente. ¿Dicen la verdad los testigos? ¿Cómo podemos comparar una versión con otra? ¿Hemos hecho las preguntas adecuadas, o las únicas posibles? Los historiadores van más allá aún, y se preguntan qué significa un acontecimiento, pensamiento o actitud determinados del pasado. ¿Es importante esto o no? Las respuestas dependerán en parte de lo que preguntemos ahora en el presente, y de lo que pensemos que es importante. La historia no nos ofrece respuestas definitivas para todos los tiempos, es un proceso. (2010: 189).

Pero no sólo los escritores se infiltran en la fortaleza de la Historia. El camino tiene dos direcciones, y para llevar a cabo su tarea los historiadores se ven con frecuencia (y más a menudo de lo que reconocen) obligados a recurrir a un arma que por lo general se considera exclusiva del novelista: la imaginación. La Historia no es un producto puro, enuncia Justo Serna (2012: 50) ¿Hace trampas un historiador que se imagina lo ocurrido? En realidad, a menudo es la única opción posible. R.G. Collingwood, en su *Idea de la historia* (1946), propone un ejemplo gráfico de lo que se entiende por imaginación en el trabajo historiográfico. Supongamos, propone, que miramos hacia el mar y percibimos un barco. Cinco minutos más tarde volvemos a mirar y lo percibimos en un lugar diferente. Nos vemos obligados, entonces, a imaginar que el barco ha ocupado posiciones intermedias cuando no mirábamos. Pues bien, el historiador, dice Collingwood, actúa de un modo semejante. Se ve constantemente forzado a “salvar los huecos” para que su relato sea coherente. Esta imaginación constructora no es ornamental, sino estructural. Sin ella no hay narración posible. “Asociamos lo imaginado con lo irreal: esto no es así”, concluye Serna (2012: 51). El historiador actúa aquí como un arqueólogo que encuentra una vasija rota de la que faltan varios pedazos. Su tarea consiste en recomponer lo perdido a partir de los restos que se conservan, como si completase con el lápiz por una imaginaria línea de puntos.

Corrigiendo el pasado por medio de la ficción.

Llegados a este punto, la desconfianza ante el discurso historiográfico no puede ser más absoluta. Hemos visto 1) que tanto el historiador como el novelista dan forma a un relato; y 2) que tanto el historiador como el novelista emplean la imaginación para dotar de sentido a lo que cuentan. Ana Luengo aprecia en ambos casos una doble capacidad esencialmente narrativa. En la modernidad, según esta autora, comienza un replanteamiento de la conciencia histórica desde la conciencia individual (Luengo, 2004: 54). Surge además, añade, una crítica al historiador como científico falsamente infalible.

En el interior de la novela contemporánea subyace esta nueva actitud respecto al ayer más inmediato. Al filo del tercer milenio, el modo de aproximarse al pasado parece renunciar a contar la totalidad del pasado reciente español. En sus obras, Cercas, Grandes, Martínez de Pisón o Isaac Rosa escogen perspectivas parciales. Más que en la Historia, con mayúscula, ponen su foco en la microhistoria.

Nos encontramos, como ha descrito Sebastian Faber, “ante un auge de formas no académicas -popularizadas, mediatizadas y politizadas- de narrar el pasado” (2012). Según el holandés, resulta innegable, “que las prácticas sociales en torno a la representación e interpretación del pasado han venido cambiando, tanto en España como el resto de Occidente” (Faber, 2012). Tales cambios pueden entenderse como consecuencia de la propia transformación de unas sociedades progresivamente heterogéneas y pluralistas, las cuales asimismo demandan una mayor diversidad en las formas de representar pasados en común. Pero también, añade Faber, hay otros factores a tomar en cuenta. Primero, la Historia goza de una popularidad sin precedentes, un interés público que de

forma paralela ha ido acompañado por el interés comercial de las industrias culturales. Segundo -un detalle no menor- “las nuevas tecnologías han revolucionado y masificado nuestro acceso a las huellas del pasado” (Faber, 2012). Mientras hasta fechas relativamente recientes solo el investigador con permisos especiales contaba con la formación y la autorización para consultar determinados archivos y encontrar registros de lo ocurrido, en la actualidad el acceso a la información histórica vive un período de expansión⁵³. Y tercero, coincidente con este proceso de democratización, tiene lugar “una crisis en la disciplina académica, que ha inducido a varios representantes prominentes de la misma a cuestionar sus mismos fundamentos axiomáticos”, es decir, principios como la objetividad, la imparcialidad o la teórica independencia de los hechos frente a las estructuras narrativas.

Cuando los escritores ponen su ojo en la Historia, sin embargo, no lo hacen con el objetivo de recuperar esos fundamentos axiomáticos perdidos. Sus relatos asumen la indeterminación. No ignoran la inviabilidad del discurso objetivo, sino que, antes al contrario, construyen sus narraciones a partir de ese mismo principio.

Ahora bien -escribe Cristina Oñoro- lo que le interesa al autor posmoderno cuando fabula, e incluso cuando falsea los hechos reales del pasado, es subrayar que la historia es un discurso, una práctica lingüística entre otras, una construcción cultural y artificiosa. Dicho de otro modo: que la historia es una versión de la realidad. Deslegitimarla como discurso único pasa entonces por fabularla, por contrastarla con la ficción, por reinventarla. (2007: 66).

Enzensberger, en *El corto verano de la anarquía*, escribe: “mucho debemos a la investigación científica que se tiene por desinteresada; sin embargo ésta sigue siendo para nosotros un producto artificial, un Schlemihl. Sólo el verdadero ser de la historia proyecta una sombra, y la proyecta en forma de ficción colectiva” (1998: 14). El ensayista alemán hace aquí referencia a Peter Schlemihl, personaje creado por Adelbert von Chamisso que vende su sombra al demonio. Por extensión, Enzensberger emplea a Schlemihl como sinónimo de doble, artificio. La historia oficial, pese a sus esfuerzos, sería únicamente una vaga sombra, incapaz de transmitir la vivencia real del pasado. La narrativa pretende acercarse al relato desde otro punto de partida. Ana Luengo propone un término: los títulos que emergen en España desde finales de los años noventa son ‘novelas de confrontación histórica’. “Lo que encontramos”, afirma, “es una corrección de la historia por la ficción” (Luengo, 2004: 37). Frente a la Historia como discurso cerrado, la literatura se presenta como un discurso abierto, sujeto a una multiplicidad de interpretaciones, haciendo posible con ello no sólo una renovación de la narrativa, sino también una renovación de la historiografía.

Conviene, advierte en todo caso Luengo, esquivar una trampa reduccionista. La dimensión

⁵³ Un ejemplo a tener en cuenta en este sentido sería el libro *El anarquista que se llamaba como yo*, toda una sorpresa editorial en el año 2012. El origen de la novela, explícito en su título, no es otro que el camino que llevó al autor novel Pablo Martín Sánchez a rastrear la vida de un libertario homónimo condenado en 1924 a garrote vil. El detonante de la investigación nace de una casualidad. El autor, Pablo Martín Sánchez, introdujo su propio nombre en Google y en la lista de resultados del buscador se topó inesperadamente con una breve nota biográfica sobre un anarquista llamado exactamente igual que él: Pablo Martín Sánchez.

política no puede pasarnos desapercibida, pero haríamos mal en ver el trabajo de los historiadores como una transmisión del discurso dominante y los relatos literarios como una respuesta crítica subversiva. De hecho, “puede haber ficción afín al poder e historiografía insurreccional” (2004: 43). La idea de confrontación no responde a una postura política determinada. Se refiere, en primer lugar, al hecho de que estas novelas proponen un modo de contar el pasado que desafía los modelos precedentes y abre una discusión con los relatos que nos han llegado sobre nuestra historia reciente.

La Historia como decorado, la Historia como fantasma.

“No escribo novelas históricas, escribo novelas en las que la historia tiene un sentido, tiene un papel. Descubrí que el pasado es una dimensión del presente, que el presente por sí mismo no se entiende”, respondía Javier Cercas en una entrevista (Collado, 2013). Nuestro autor abomina del concepto de novela histórica. Al mismo tiempo, sus relatos no dejan de girar en torno a acontecimientos ocurridos décadas atrás. ¿Cómo explicarlo? En *El arte de la novela*, el escritor checo Milan Kundera proporciona la siguiente clave.

No hay que confundir dos cosas: de un lado está la novela que examina la dimensión histórica de la existencia humana, y del otro está la novela que es la ilustración de una situación histórica, la descripción de una sociedad en un momento dado, una historiografía novelada. (Kundera, 2000: 11).

En algunas novelas, la historia aparece como mero telón de fondo; en otras, los acontecimientos históricos se intuyen como una nube amenazante que se extiende hasta nuestros días. La historia cumple aquí el papel del padre de Hamlet, quien se aparece ante el príncipe de Dinamarca para revelarles asuntos trágicos y no resueltos del pasado que modifican el presente. Nos encontramos ante un pasado que mueve a la acción, que genera incertidumbre y que demanda una respuesta.

Trazar la línea que separa unas novelas de otras tal vez no sea una tarea tan sencilla como a primera vista pudiera parecer, pero merece la pena clarificar esa diferencia. En *La encrucijada de la memoria* Ana Luengo establece una serie de pautas que nos ayudan a separar la Novela Histórica Tradicional (NHT) de lo que podríamos llamar Nueva Novela Histórica (NNH).

Pactos de lectura por los que no pasa el tiempo: la Novela Histórica Tradicional (NHT).

En el pacto de la Novela Histórica Tradicional, los lectores saben que leen un relato sobre hechos ocurridos tiempo atrás, pero los personajes ignoran por completo su naturaleza literaria. Según las normas canónicas, en esta novela “el pasado se presenta como presente” (Luengo, 2004: 50). La acción transcurre en una época pretérita (la Florencia de la familia Medici, el Egipto de los

faraones, la España de 1950...), pero sus protagonistas experimentan aquel tiempo lejano como un presente inmediato. El narrador, en su descripción de los hechos, nunca establece un vínculo con la actualidad. En síntesis la NHT cumple con tres características fundamentales:

- A) El autor crea mundos imaginados en un tiempo pasado. Son mundos que, pese a guiarse por las reglas de la ficción, se asientan en un marco historiográfico que por lo común no llega a ponerse en entredicho.
- B) El narrador reproduce acontecimientos históricamente registrados.
- C) Se narran episodios que, aunque no constan en los documentos históricos, resultan verosímiles.

Los códigos del relato son fácilmente reconocibles. Los lectores admiten un cierto juego. Saben desde la primera página que el relato entrelaza episodios "reales" (es decir, hechos consignados por los historiadores: batallas, firma de tratados, enlaces nupciales, conquistas) con otros hechos que se asumen como "inventados" pero plausibles (centrados, sobre todo, en la esfera más personal de los protagonistas).

Baste señalar algunos títulos de éxito en la literatura de las últimas dos décadas. Desde *La herida de la esfinge* (1991) de Terenci Moix, hasta *Circo Máximo* (2013), de Santiago Posteguillo, pasando por las ventas millonarias de Ildefonso Falcones con la *Catedral del mar* (2006). Situar una trama novelesca en un marco histórico fácilmente reconocible continúa siendo el modo preferido de abordar el pasado en la ficción popular. Abunda no sólo en las novelas más vendidas, sino también en películas cinematográficas sobre personajes históricos (*Juana la Loca*, de Vicente Aranda). Incluso las series televisivas de éxito popular (*Los Tudor*, en Inglaterra o *Isabel*, en Televisión española) evidencian la buena salud de este formato narrativo.

La relación entre estas novelas y el discurso histórico es de reafirmación, no de confrontación. La Novela Histórica Tradicional cumple una función didáctica, pues tiene entre sus objetivos primordiales dar a conocer el pasado por medio de una historia entretenida. El narrador no sólo no discute la versión de los historiadores, sino que en sentido opuesto construye un añadido ficcional apoyado en todo momento en el discurso historiográfico.

Una segunda característica de la NHT es su tendencia a funcionar como vehículo del sentir nacionalista. No es difícil explicar esta relación. Como bien saben los estudiosos de la literatura decimonónica, el origen de la novela histórica coincide con el movimiento romántico y el despertar del nacionalismo en Europa. Esta estrecha vinculación ha mostrado una vigorosa continuidad en el tiempo, algo que confirman las series televisivas sobre reyes, batallas y hazañas heroicas que programan las cadenas públicas en horario de máxima audiencia. "La historia" escribe Margaret MacMillan, "nos proporciona gran parte del combustible para el nacionalismo. Crea la memoria

colectiva que ayuda a llevar al ser a la nación. La celebración compartida de los grandes logros de la nación (y la pena compartida ante sus derrotas) la sostiene y la fomenta” (2010: 95). La novela histórica supone un ingrediente vital en este proceso: a través de las vivencias de los protagonistas, el lector puede sentirse identificado y revivir algunos de los momentos culminantes para el alma colectiva de un pueblo, lo que contribuye a asentar los mitos nacionales. De este modo, la novela histórica se convierte en heredera de la épica: nos muestra héroes y virtudes, alimenta el orgullo por el pasado y contribuye a la forja de un concepto identitario nacionalista.

La historia desde la conciencia individual: la Nueva Novela Histórica (NNH).

En sus memorias sobre la vida cotidiana durante el III Reich, publicadas en España bajo el título *Historia de un alemán*, Sebastian Haffner explica que “un acontecimiento histórico puede pasar casi inadvertido en la realidad más próxima, es decir, en la vida más auténtica y privada de cada persona, o bien puede causar en ella estragos que no dejen piedra sobre piedra. Esto no se detecta en el relato normal de la historia” (2000: 15). Hacia las primeras décadas del siglo XX, sobre ese llamado “relato normal” de la historia se aprecian alteraciones radicales, definitivas. Coincidiendo con la edad dorada de las vanguardias se abren de par en par las compuertas que sacuden el modo en que los novelistas perciben e interpretan la Historia. Lo subjetivo, la conciencia individual sobre el momento histórico, adquiere una relevancia desconocida.

El lector que acude a la novela histórica al inicio del siglo XX comienza a encontrar textos sustancialmente diferentes. Frente a las construcciones heredadas de Walter Scott, hallamos a partir del siglo XX un cuestionamiento de la conciencia individual y del relato de los hechos. Ya no se percibe un enfoque nítidamente ideológico y nacionalista, menos aún un tono didáctico. Si pasamos del mundo de los conceptos al terreno de las realidades más tangibles, cabe preguntarse cuáles serían las consecuencias más visibles que este giro provoca en los textos. Ya hemos apuntado una dimensión de este salto cualitativo: en lugar de centrarse en los hechos históricos de dimensión colectiva (el combustible del nacionalismo) los narradores fijan su lente en la conciencia individual. Una de las consecuencias más visibles de esta nueva óptica es el progresivo derrumbe de las certezas. Los libros escritos desde la conciencia subjetiva, con su alud de incertidumbres, dejan de ofrecer un relato cerrado, coherente y perfecto. En sentido opuesto, arrojan una visión precaria y frágil del pasado, y que sin embargo por ello mismo se aparece como honesta y genuina. Los protagonistas han descendido de su pedestal de héroes y se nos muestran, con todas sus dudas y flaquezas, como auténticamente humanos. El resultado inmediato es la subjetivización de la historia, que se verá reflejada en el empleo de recursos como la multiplicación de perspectivas.

En la Nueva Novela Histórica el tiempo deja de ser lineal. La narración nos presenta dos o más ejes temporales que en algún punto llegan a confluir (o no). La voz narrativa no es ya la tercera persona omnisciente. “Se da una individualización deliberada del narrador y de sus perspectivas, y se acepta su subjetividad y hasta el desconocimiento de parte de la materia histórica” (2004: 45). La diégesis misma se ve asaltada de continuo, ya sea mediante digresiones, focalización interna en el

pensamiento de otros personajes, diálogos, cartas, monólogos o fragmentos de documentos históricos. La multiplicidad de puntos de vista es un exponente de la naturaleza dialógica de la novela, pues permite dos o más interpretaciones de los mismos hechos históricos. Al existir más de una versión, y al reconocer el narrador sus propias dudas, las conclusiones se vuelven, inevitablemente, conflictivas. El texto carece de una toma de posición, lo que deja al lector un mayor espacio para extraer sus propias ideas.

Llegados a este punto, resumamos las diferencias fundamentales entre ambas formas de narrar e interpretar el pasado: la Novela Histórica Tradicional se centra en grandes episodios colectivos y refuerza el relato convencional de los hechos que transmite la historiografía oficial, mientras que la Nueva Novela Histórica acerca la lupa a la conciencia y al efecto de los acontecimientos mayúsculos sobre individuos concretos. Como consecuencia, según Luengo, el efecto más perceptible sobre la diégesis consiste en la alteración del tiempo:

Es cierto que en la NHT se propone una narración cronológica y coherente, frente al desorden que se encuentra en la NNH, pero no son dos extremos de una cuerda, sino que entre ellos hay toda una gama de posibilidades gracias a las alteraciones del relato. En la NHT se cuenta con un relato básico situado en el pasado, mientras que en la NNH se conjugan dos líneas temporales: una situada en el presente, donde está el relato primero, y otra en el pasado también dentro de la diégesis. (2004: 44).

En *Soldados de Salamina*, la historia que narra Cercas (la historia de un narrador llamado Javier Cercas que descubre un episodio apenas conocido de la Guerra Civil) presenta en todo momento dos ejes temporales. El acontecimiento histórico puede ser la clave de la novela, pero a la vez se marca la contemporaneidad del discurso del protagonista. Entre ambas épocas existe una fricción constante, y el narrador no se abstendrá de realizar comentarios, observaciones y digresiones sobre los sucesos que cuenta.

Este tipo de mecanismo narrativo ha sido considerado como un rasgo constante en el replanteamiento del subgénero histórico en las últimas décadas. Aun así lo cierto es que los experimentos de la vanguardia ya desbarataron el discurso histórico a comienzos del siglo XX. Esto puede apreciarse en el ámbito anglosajón (en los casos extremos del *Orlando*, de Virginia Woolf, y de *Absalom, Absalom!*, de Faulkner), pero también en la tradición narrativa en castellano, con ejemplos como *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1949) o *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos.

Si hiciéramos un recorrido fugaz por la literatura de los dos últimos siglos, no tardaríamos en advertir que los rasgos de la novela histórica se ven modificados una vez y otra a medida que evoluciona la conciencia individual y los modos de relación respecto al pasado, lo que demuestra que el género se va transformando en relación con el contexto histórico, tanto como otras modalidades narrativas. Hablamos de evolución más que de impugnación. Así, las novelas históricas posmodernas no serían lo que son sin las modernas. La Nueva Novela Histórica es el paso sucesivo a la Novela Histórica Tradicional.

¿En qué punto nos situamos hoy? Hemos hablado de Javier Cercas como heredero de esta Nueva Novela Histórica, sin embargo, el género no es fácil de definir ni catalogar con precisión. En el momento actual la novela histórica se encuentra asimismo en una fase de transformación. La novela que aborda los problemas del hombre actual se funde con la novela histórica, y viceversa. En palabras de Luengo:

El mayor problema reside en la nomenclatura, en su catalogación, porque una propuesta, que abarcaría todas las novelas que cumplen con los supuestos arriba mencionados, sería, a mi parecer, “novela de confrontación histórica”. Esta denominación serviría así para todas las novelas que ofrecen un entendimiento del presente a partir del presente a partir del pasado y un replanteamiento de este. (50).

Si los vanguardistas ponían en duda el discurso académico sobre la Historia y proponían una lectura del pasado a través de la ficción, la novelística reciente hará algo sustancialmente distinto: también se internará en el campo de los historiadores, pero esta vez con una fijación: que sus textos resulten rigurosos y fiables históricamente. Para ello, a menudo renunciarán a la necesidad de inventar nada. Los escritores no se acercarán al pasado armados de su imaginación, sino con un arsenal historiográfico que dispute el campo de juego de los propios historiadores, o al menos así podría deducirse de una lectura ingenua. Como veremos a continuación, la pugna por quién ha de relatar y cómo ha de relatar el pasado es, inevitablemente, un asunto bastante más resbaladizo.

El anhelo de fiabilidad (o la ansiedad por el dato).

Un detalle, un apellido mal transcrito, una ficha que se pierde en un archivo, puede echar al traste el proyecto entero de una novela. Cuando menos, esto es lo que nos da a entender el narrador Javier Cercas en *Soldados de Salamina*. Para verlo, nos detendremos ahora en un fragmento que apenas ocupa varios párrafos de la novela, una página y media que resulta, no obstante, inmensamente esclarecedora.

Después de que le haya sido relatado con todo detalle el fallido fusilamiento de Sánchez Mazas y tras saber que siguen vivos algunos de los desertores republicanos que ampararon al dirigente falangista, el narrador-personaje Javier Cercas decide realizar su primera inmersión en las fuentes documentales. Cuando esto ocurre el lector ya habrá leído sesenta páginas de la novela. Está familiarizado con el fusilamiento fallido en El Collell, sabe los nombres de los principales personajes de este singular episodio ocurrido en las postrimerías de la Guerra. Llega, pues, el momento en que el protagonista visita al Archivo Histórico de Gerona. Y aquí, tras consultar la ficha de uno de los personajes de su relato real, siente que la tierra se abre bajo sus pies: comprueba que la persona que busca (“Pere Figueras”) nunca fue encarcelada. El pánico se apodera del narrador, toda su historia se desmonta.

Como asaltado por una súbita iluminación, pensé: “Todo es mentira”. Razoné que, si el primer hecho que intentaba contrastar por mi cuenta con la realidad -la estancia de Pere Figueras en la cárcel- resultaba falso, nada impedía suponer que el resto de la historia igualmente lo fuera. (65).

Y sin embargo, se trata de una falsa alarma, poco más que un leve malentendido. Por suerte, la ficha de Pere Figueras aparece poco más tarde. Al ingresar en la cárcel, tras la victoria del bando franquista, el nombre del preso fue castellanizado. Pere Figueras pasó a ser Pedro Piqueras. Por tanto, su ficha aparece archivada en otro lugar. Nuestro protagonista pasa en un segundo del desánimo al éxtasis. Su narración puede proseguir. “Excitadísimo, recobrado de golpe el amor propio, diciéndome que, si la estancia de Pere Figueras no era una invención, tampoco lo era el resto de la historia, examiné el expediente” (67).

Este repentino brote de ansiedad resulta ciertamente significativo. No sólo sucede en *Soldados de Salamina*. Con cierta frecuencia los narradores pertenecientes a esta última oleada de libros sobre la Guerra Civil pierden súbitamente la confianza en su proyecto en el momento que baila algún dato. Basta con que una fuente ponga en duda la veracidad del relato para que el desasosiego se apodere del narrador. Todo esto llama poderosamente la atención porque a veces se trata de un dato de carácter secundario. O tal vez, de un dato que la mayoría de los lectores no necesitaría ver confirmado para disfrutar del libro. No obstante, la alarma nos revela el temor del narrador a ser tomado por mentiroso; un malestar irónico, pues es consecuencia de una decisión consciente (y a la que solamente él mismo se obliga) de ceñirse escrupulosamente a la realidad. Y sorprende, por último, observar esta ansiedad en textos novelísticos que por su propia naturaleza cuentan con carta blanca para el uso de la ficción. (Textos que, de hecho, llegado el momento, recurrirán a la invención sin ningún remordimiento).

¿Qué lección puede extraerse de este escrupuloso afán por contrastar cada dato? Para el escritor inglés David Lodge, la narrativa puede ser entendida como “un arte esencialmente retórico” (1998: 11). “Quiero decir que el novelista o el cuentista nos *convence* para que compartamos cierta visión del mundo mientras dure la lectura”, escribe en *El arte de la ficción*. El narrador hará lo posible por convencernos de que lo que cuenta se corresponde fielmente con los hechos. Aunque después haga trampas, el truco ha de funcionar.

Del triunfo de la ficción a la gloria de la investigación bibliográfica.

En *La Guerra persistente*, Antonio Gómez López-Quñones bautiza esta inclinación como el deseo narrativo de “fiabilidad histórica” (2006: 97). Explicamos con detalle qué mecanismos expositivos ponen en marcha este deseo, a través del cual se despliega un discurso que marca una diferencia crucial con la novelística anterior sobre la Guerra Civil.

En primer lugar, y según hemos insistido, la disputa a dentelladas entre historiadores y escritores por quedarse con la presa del pasado no es en ningún caso nueva. Como respuesta a

quienes manejan un reloj de la reciente historia literaria que sólo empieza a contar a partir de 1975, López-Quñones recuerda que en autores como Benet y Goytisolo “se detecta el uso de la ficción como arma política y epistemológica con la que descentrar y desequilibrar no sólo versiones muy asentadas de la Historia española sino también el mismo discurso historiográfico” (2006:97). Esta operación, que entronca con la novela experimental, fue definida por el crítico David K. Herzberger como el “triunfo de la ficción”.

Reivindicación del Conde Don Julián, de Juan Goytisolo, o *Herrumbrosas lanzas*, de Juan Benet, ejemplifican este acercamiento al pasado. Son, como apunta López-Quñones, textos escritos con la intención de subvertir los discursos oficiales sobre el pasado y de discutir el concepto mismo de Historia. Sin embargo -he aquí la clave- su aproximación es *eminentemente fantástica*. Nada mejor para su labor de zapa y de sabotaje “que la contaminación de la Historia con grandes dosis de ficción, leyenda y mito, destinadas a colapsar la diferencia entre acontecimiento y narración realidad e invención, hechos y fantasías, recuerdos y delirios” (2006: 98). Al filo del siglo XXI, la mirada hacia el pasado de los narradores españoles pasa a ser, en cambio, muy distinta:

Este conjunto de textos supone una respuesta y un rechazo a algunos de los postulados descritos por Herzberger a partir de los textos de Camilo José Cela, Goytisolo o Benet. Esta nueva generación de escritores noveliza, de hecho, antes que el “triunfo de la ficción”, el triunfo de la investigación bibliográfica y de la obtención de testimonios. Estas novelas buscan no sólo contar la Guerra Civil, sino también legitimar la propia narración con una serie de explicaciones acerca de los métodos y fuentes con los que se han ido acumulando los datos posteriormente contados (2006: 98).

Para Cercas, para Isaac Rosa, para Ignacio Martínez de Pisón, el contenido histórico debe aparecer respaldado por una investigación previa. Por tanto, concluye López-Quñones, el resultado final no es una invención o un producto en el que se confunden Historia y leyenda, sino “una narración que se ha preocupado por mostrarle al lector el respaldo metodológico que la sostiene” (98).

En conclusión, y como hemos visto en estas páginas, el cuadro que presenta la nueva novela sobre la Guerra Civil no es muy simple que digamos. Nos hallamos ante una novela que procura narrar el pasado y que, para colmo, emplea las fuentes bibliográficas y la metodología tradicional de la academia. La pregunta que surge de inmediato es sencilla: ¿por qué deberían proceder de este modo los novelistas? Bien mirado, ¿no es esta la tarea a la que desde siempre se han dedicado los historiadores? Pero además, para complicarlo todo, debemos entender que estas narraciones no pretenden sustituir la historia académica por una de nuevo cuño. De la lectura de sus libros no cabe asumir que este escrupuloso afán de rigor metodológico supone considerar la Historia como un relato transparente al que se puede acceder sin más. Las verdades inapelables no aparecen por ningún lado. Lo explica así López-Quñones: “precisamente porque ni la Historia ni la memoria son evidentes ni inmediatas, estas novelas prestan un espacio cuidado a la metodología con que los personajes y narradores se abren paso en un terreno escurridizo y ambiguo (2006: 98).

De hecho, la última literatura sobre la Guerra Civil confirma una sospecha asumida por las ciencias sociales y que ya apuntábamos al comienzo de este bloque: que el pasado no es un objeto

de estudio ajeno a nosotros, sino un relato en permanente transformación. Aunque entre los títulos publicadas cabe advertir diferencias de peso, si algo comparten obras como *Soldados de Salamina*, *El vano ayer*, *Mala gente que camina* o *Enterrar a los muertos* es que todas ellas muestran el carácter dialógico del pasado, su naturaleza cambiante.

Cuentan una historia de la Historia y exponen dicha narraciones en sus distintas etapas, asumiendo y reconociendo su labor como un quehacer progresivo en el que una serie de cambiantes y heterogéneos factores producen resultados divergentes en diversos momentos del proceso (...) Estas novelas asumen precisamente que la Historia no es un objeto de conocimiento material y objetivo, sino un espacio de especulación intelectual cuya existencia se torna realidad en el mismo acto de su estudio y redacción. En otras palabras, la Historia nace cuando una comunidad hace, escribe y produce historia. (2006: 36).

La Historia, en suma, no es entendida como objeto, sino como un proceso. En palabras de López-Quiñones, “una dinámica de reescritura y representación incesantes que hace de la narración del pasado un proyecto en marcha” (37). Una búsqueda perenne de una verdad inestable y sujeta a perpetua revisión; pero al mismo tiempo, puede añadirse, una verdad que nos permita encontrar un sentido para nuestro presente, y que nos habla tanto sobre el pasado como sobre las ansiedades del ahora.

Nostalgia por el absoluto (o el espejo de la bruja).

Si cerramos los ojos y pensamos en la representación de la Guerra Civil en la narrativa reciente, no tardarán en asaltarnos una serie de imágenes. Puede ser el rostro del miliciano Miralles, recordando a sus compañeros de armas en *Soldados de Salamina*, o tal vez las presas republicanas que matan las horas jugando con calcetines rotos en la cárcel de las Ventas en *La voz dormida*, de Dulce Chacón. Otra imagen poderosa es la rabia del niño protagonista de *La lengua de las mariposas*, de Manuel Rivas, quien al final de la historia se ve obligado a increpar públicamente a su admirado maestro de escuela para evitar que las sospechas de simpatizar con la República puedan alcanzar a su propio padre.

Todas estas obras literarias han sido llevadas con cierto éxito a la gran pantalla. Han pasado, en mayor o menor medida, a formar parte del recuerdo colectivo sobre la Guerra Civil. Desde la mirada del investigador, resulta provechoso fijarnos en cómo, según José Colmeiro, estas narrativas culturales proporcionan unas herramientas determinadas para posicionarnos históricamente y tomar parte en el pasado. Colmeiro cita en concreto a Stuart Hall, para quien las representaciones literarias o cinematográficas no son vistas como parte de “un espejo de segundo orden que sirve para reflejar lo que ya existe, sino como esa forma de representación que es capaz de constituirnos como nuevos sujetos, permitiéndonos, de ese modo, descubrir lugares desde los que hablar” (Hall, 1990: 236-237). De hecho, en *La Guerra Persistente*, López-Quiñones plantea algo muy similar. En estas novelas “el presente siempre hace del pasado un territorio especular donde mirarse a sí mismo”

(2006: 278). El ayer opera aquí como el espejo de la bruja de Blancanieves. No muestra la realidad de lo ocurrido, sino aquello que en cada momento deseamos ver reflejado. En estos textos, los narradores encontrarán una versión más noble, más idealizada y más heroica de sí mismos. Son, según este investigador, ejemplos de una “nostalgia por el absoluto” que prende en los escritores de final de siglo.

Podemos preguntarnos, por tanto, qué es lo que ha cambiado. Para descifrar esta cuestión, observaremos que la nueva literatura sobre la Guerra Civil y la posguerra refleja una transformación del modo en que los autores españoles se acercan a este período de la historia desde las siguientes perspectivas.

- 1) Un nuevo enfoque que busca entender la violencia del pasado.
- 2) Un nuevo compromiso moral (el deber de nombrar a los muertos).
- 3) Nostalgia por un tiempo cargado de sentido frente a un presente hueco.

1) Representar la violencia: entre Áquiles y Ulises (o Hemingway y Dos Passos)

Áyax y Aquiles: el combate, la cólera desatada. Néstor y Ulises: la sabiduría y la palabra. Según Antonio López-Quñones, al leer sobre la Guerra Civil podemos hallar dos visiones diametralmente enfrentadas: “Por una parte, hay narraciones que entienden el período 1936-1939 en términos utópicos. Por otra parte, hay obras que representan este trienio como una etapa entrópica y caótica” (2006: 197). La segunda de estas dos visiones cuenta con representantes como Camilo José Cela (*Mazurca para dos muertos*), pero también Juan Benet (*Herrumbrosas lanzas*), o Juan Goytisolo (*Señas de identidad*). La primera visión, o la visión utópica, según la denomina López-Quñones, se ha visto reivindicada en los últimos años por las obras de Almudena Grandes (*El corazón helado*), Ignacio Martínez de Pisón (*Enterrar a los muertos*) o Antonio Muñoz Molina (*La noche de los tiempos*). Javier Cercas (por medio de *Soldados de Salamina*) figura con frecuencia asociado a esta corriente.

El grupo de Cela, Benet, Goytisolo -incluso desde postulados políticos muy distintos- ve los años 1936-1939 como una suerte de maldición bíblica, un castigo ajeno a causas históricas. La Guerra Civil, nos dice López-Quñones, queda entendida “como una explosión de odios atávicos y oscuros resentimientos que terminaron por desencadenar un sangriento proceso sin sentido ni justificación alguna” (2006:27). Dos palabras sintetizan esta visión: esencialismo y casticismo.

En contraste con esta visión, la última corriente, que predomina a comienzos del siglo XXI, trata de encuadrar la Guerra en un marco lógico, coherente, comprensible a través de la razón. La novelística actual procura razonar acerca de las causas que condujeron a la contienda. No carece de un enfoque político. Por norma general ofrece perspectiva favorable y ennoblecedora de los perdedores del bando republicano, pero siempre ajena al misticismo o la mitología.

Aunque esta división es muy fácil de percibir en el caso español, lo cierto es que el debate sobre cómo representar el conflicto bélico en la literatura trasciende todas las fronteras. En su libro *An Introduction to War and Literature: Ajax versus Ulysses*, Evelyn Hinz emplea la metáfora del debate que sostienen Ajax y Ulises en el libro XIII de *Las metamorfosis* de Ovidio. Ajax, de acuerdo con esta lectura, representa la acción, la sed de combate, la ausencia de raciocinio. En el mundo de Ajax, como en el de Aquiles, la guerra no puede ser entendida, pertenece al ámbito de lo sublime, un territorio que destruye las gramáticas del sentido. Ulises, por el contrario, es el hombre de la palabra. Como Néstor, percibe la batalla desde la distancia. Su relato de la guerra se produce a través del recuerdo. Su mirada es nostálgica. Trata, por tanto, de encontrar un sentido a lo que ocurrió tiempo atrás.

Si seguimos este tropo podríamos llegar a la conclusión de que en España los escritores se han acercado lentamente a los susurros de Néstor y Ulises y han puesto distancia con los alaridos salvajes de Áyax y Aquiles. Sin embargo, también en España, desde el mismo momento en que la Guerra Civil entró en erupción, los escritores se inclinaron por una u otra postura. La metáfora de Hinz, oportunamente traída por López-Quñones, encuentra un asombroso paralelismo con el debate mantenido por los escritores Ernest Hemingway y John Dos Passos al estallar la guerra en España. En *Hotel Florida. Verdad, amor y muerte en la Guerra Civil*, la periodista Amanda Vaill recuerda la discusión en la que se enzarzaron los dos autores norteamericanos en los primeros meses de 1937, cuando una productora de cine les reunió para que redactasen el guión de un documental destinado a llamarse *España en llamas*:

Pero ahora había que discutir cómo querían que fuera la película, y ahí fue donde empezaron los problemas. Dos Passos, que desde 1916 había viajado mucho a España (...) quería que fuese un retrato de los cambios que se habían producido en el país, para que quedara claro todo lo que se jugaba el pueblo y cómo la guerra podía afectar a las reformas. Por su parte, las experiencias españolas de Hemingway se habían centrado en los sanfermines y los toros, que había ensalzado como “el lugar donde ocurre la cosa más sencilla de todas, y a la vez la fundamental: la muerte violenta”. Para él, la tragedia de la corrida de toros era un reflejo (...) de la muerte en combate. De modo que lo importante de la película era la muerte y la guerra, y las imágenes de lucha y destrucción (2014: 181).

Dos Passos, bajo una lente marxista, sitúa el conflicto español en el marco de la lucha de clases. Para el autor de *Manhattan Transfer*, lo que sucede en España responde a una lógica palmaria: los avances sociales de la República han desafiado el poder de los terratenientes y la alta burguesía, que ahora responden para defender sus privilegios. Si hablamos de la Guerra Civil, sostiene Dos Passos, hemos de tener todo esto en cuenta. Hemingway, aunque también simpatizante con el bando republicano, postula en cambio por encima de todo ello una visión visceral y sublime de la violencia⁵⁴. Su visión se alinea así con la concepción esencialista. ¿Cómo puede resumirse esta

⁵⁴ Como bien se refleja precisamente en la obra de Martínez de Pisón *Enterrar a los muertos*, la amistad de ambos autores terminaría convirtiéndose en aversión mutua durante el desarrollo de la contienda. La discusión a comienzos de 1937 en Nueva York sólo sería el preámbulo de un enfrentamiento mayor: el causado por la muerte de José Robles, amigo y traductor al español de John Dos Passos. Robles, afín a la organización trotskista POUM, habría sido secuestrado y asesinado por miembros del NKVD (la policía secreta soviética). En resumen, un siniestro y poco

visión? España es, por imperativos que escapan a los parámetros de la racionalidad, un lugar condenado, la patria de Caín, un país, como podemos leer en *España pagana* “moldeado por supersticiones proto-religiosas, obsesiones rituales, misoginia, cultos místicos y atracción por la sangre” (Wright, 1968: 72). La piel de toro es una vieja nación por la que la Ilustración pasó definitivamente de largo, y que, en suma, a lo largo de los siglos nunca dejó de ser un territorio fértil para el odio.

Resulta tentador afirmar que la barbarie fratricida de 1936-1939 horrorizó hasta tal punto a propios y extraños que la misma cordura de los españoles habría quedado seriamente en entredicho. No obstante, la visión de España como una suerte de tierra salvaje, una extensión de África desgajada del continente y adherida por azar geográfico al sur de los Pirineos, se remonta varios siglos en el tiempo. Nada menos que Immanuel Kant, en *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el sentimiento de Lo bello y lo sublime* (1999), categoriza a España en el género de lo sublime terrible -o terrorífico-. En su división “de los caracteres nacionales en sus relaciones con los diversos sentimientos de lo sublime y de lo bello”, los españoles se llevan, ciertamente, la descripción menos gratificante: “Los italianos y los franceses, se distinguen principalmente, según yo, entre todos los demás pueblos de Europa, por el sentimiento de lo bello; los alemanes, los ingleses y los españoles, por el de lo sublime.” Dentro de lo sublime se distingue el género de lo sublime terrible -o terrorífico-, el de lo sublime noble y el sublime magnífico. Los españoles pertenecerían, de acuerdo con el sabio de Königsberg, al primer tipo; los ingleses al segundo y los alemanes al tercero.

Un discurso de corte similar se mantiene a lo largo del siglo XIX hasta adentrarse en las primeras décadas del XX. Como ha señalado el historiador Jon Juaristi, en una Europa fascinada por el darwinismo social, “existía una conciencia muy extendida de degeneración, inseparable del mito de la degradación física y espiritual de las razas latinas” (*Visiones de fin de siglo*, 1999: 139). El propio Cánovas del Castillo estaba convencido de que la postración de la sociedad española era un hecho incontestable. “La idea de una esencia inmutable -eterna- va tomando forma en el ensayismo de esos años” (Juaristi, 1999: 140). Son los años de una España degradada y al tiempo ensimismada en sus miserias, un período de pesimismo colectivo que con ojo maestro supieron plasmar las pinturas de Zuloaga y Gutiérrez Solana. Como ejemplo de ese clima intelectual, pueden recordarse los artículos en los que Unamuno lamenta la permanencia de un fondo racial primitivo entre sus contemporáneos, o el modo en que Antonio Machado evoca la maldición del carácter español en los versos de su romance “La tierra de Alvargonzález”, recogido en *Campos de Castilla* (1997):

Mucha sangre de Caín / tiene la gente labriega
y en el hogar campesino / armó la envidia pelea (1997: 76)

conocido episodio de represión dentro de las luchas de poder en el seno del bando republicano que traumatizó a Dos Passos y que a Hemingway, por motivos de carácter político, no le pareció que debiera ser investigado ni, menos aún, comentado públicamente.

Afortunadamente, y en contraste con la visión esencialista, la corriente novelística que emerge a comienzos del siglo XXI trata de encuadrar la violencia vivida en los años treinta en España dentro de un marco lógico, coherente, menos ligado a lo sublime o lo terrible y comprensible a través de la razón. Los escritores españoles contemporáneos procuran razonar acerca de las causas que condujeron a la contienda. Su enfoque no deja de ser político. Por norma general ofrece perspectiva favorable y ennoblecedora de los perdedores del bando republicano, pero siempre ajena al misticismo o la mitología.

Es importante notar que la última generación de narraciones sobre la Guerra Civil plantea un consciente contraste con otra anterior, al frente de la cual Gareth Thomas sitúa la obra de Juan Benet y Camilo José Cela. La versión que estos autores ofrecen de la sociedad bélica está asentada, sobre todo en el caso del segundo, en el predominio de lo instintivo. La guerra no funciona, por lo tanto, como un hecho fundacional para un desarrollado sentido de comunidad, sino como un motivo de mala conciencia que atormenta y persigue, en la narración, a los personajes supervivientes. (Gómez López-Quñones, 2006: 198).

Una aguda observación de Manuel Alberca resulta singularmente apropiada: “no encontramos en Cela ni una sola razón explicativa del porqué de la guerra que no apunte a la irracionalidad de los españoles” (2002: 21). López-Quñones, con un sano uso del sarcasmo, concluye que estos autores parecen postular la existencia de un *Homo hispánicus*, una rama desviada de la evolución genéticamente paralizada en un estadio de salvajismo primitivo.

No es aventurarse demasiado constatar que en el siglo XXI ese pesimismo antropológico sobre el ser español ha quedado atrás. Un cierto cosmopolitismo, la tendencia creciente a examinar el pasado dentro de marcos de referencia más amplios y el contacto con otras literaturas (principalmente de Europa y América Latina) que afrontan problemas no muy distintos han servido para atemperar la pesadilla identitaria, y al menos excluir la hipótesis esencialista del terreno académico. La Guerra Civil no es vista hoy como Orestes veía a las Erinias, furias terribles que persiguen y enloquecen. No obstante, conviene recordar que tal perspectiva fue el discurso dominante entre los autores más destacados de la posguerra, e incluso reaparece con total desparpajo en las columnas de escritores de renombre⁵⁵. La Guerra es, de acuerdo con estos relatos, la culminación de un magma de odios ancestrales, que entronca con estereotipos hasta hace no mucho hondamente arraigadas a propósito del carácter español. En la idea de las dos Españas condenadas a enfrentarse es fácil encontrar ecos de la *leyenda negra*, cuya plasmación gráfica más elocuente no es otra que las *Pinturas Negras* de Goya y su lienzo “Duelo a garrotazos”, donde dos

⁵⁵ De hecho no resulta necesario remontarse treinta o cuarenta años para encontrar ejemplos de la visión más castiza. Las columnas semanales de Arturo Pérez-Reverte abundan en la idea de que los españoles poseen un código genético predispuesto para el odio. Esto escribía el académico su artículo “La guerra que todos perdimos”: “Dios. Cómo amo y cómo detesto a este país nuestro, cada vez que miro esas fotos (...) Pobre gente y pobre España. Qué guerra tan atroz, y tan española, o tan atroz por española. Una Guerra Civil como Dios manda, Guerra Civil de la buena, la que enfrenta a hermano contra hermano, a hijo contra padre, a vecino contra vecino. En ninguna guerra como en ésta (...) aflora toda la ruindad que albergan los rincones oscuros del corazón del hombre. Los viejos rencores, la envidia, el odio vecinal tan propios de la condición humana y tan nuestros; tan españoles (*XL Semanal*, 14/07/1996).

aldeanos enterrados en el barro luchan sin tregua por abrirse la cabeza en un absurdo combate.

“En los años treinta poca gente empeñó tanta inteligencia, tanto esfuerzo y tanto talento como él en conseguir que en España estallara una guerra”. Así describe Javier Cercas al escritor Rafael Sánchez Mazas en *Soldados de Salamina* (85). La indagación en la vida del ideólogo falangista constituye, en la segunda parte de este libro, un descenso a los infiernos intelectuales donde se fraguó el fascismo en España; una operación política (pero también filosófica, literaria y estética) que derivaría en la tan deseada orgía de sangre de 1936-1939.

El falangismo es una ideología de impulso vitalista, basada en una lectura muy sesgada de *la voluntad de poder* nietzscheana y deudor respecto a sus métodos organizativos de su supuesta némesis, el leninismo soviético. Un movimiento político que, según describe con brillantez el historiador Ferrán Gallego en *El Evangelio fascista* (2014) pareció vivir fascinado por la violencia como seña de identidad e instrumento de purificación. Cabe señalar, como elemento desmitificador, que en España la Falange nunca alcanzó el grado de adhesión inquebrantable y casi mística que caracterizó al nazismo alemán. “Así, la Falange nunca consiguió ser un partido fascista coherente sino que fue siempre una manada de cazadores de gangas unidos a una vociferante y poco respetable guardia de hierro”, según la poco amable definición que en 1943 les dedicara Gerald Brenan en *El laberinto español* (1943: 211). Con todo, el falangismo ha de verse en el mismo contexto del declive y la caída de los regímenes democráticos en la Europa de entreguerras. En cuestión de unos pocos años, desde una punta a otra del continente, el proyecto fascista procuró -y en algunos momentos, incluso pareció conseguir- demoler la sociedad moderna y llevar el reloj de los tiempos a una fecha anterior a la Revolución francesa. Su plan último no encaja en los parámetros de la racionalidad. La destrucción generada, como pudo comprobarse en Guernica en 1937 o en Varsovia en 1945, parecen poner en suspenso la razón humana. Y sin embargo, su origen, su desarrollo, su lógica interna, incluso su nihilismo, pueden ser explicados en términos racionales. Forman parte de una retórica de la violencia (“la dialéctica de los puños y las pistolas”, según la conocida expresión joseantoniana) inserta en un ciclo destructivo más amplio que el historiador George Mosse bautizó con excepcional agudeza heurística como la “brutalización de la política”.

Del mismo modo que puede estudiarse, también puede narrarse en términos racionales lo ocurrido en España. Lo decíamos al comienzo de este capítulo: desde finales del siglo XX, tanto la novela como la historiografía académica tienden a situar el conflicto español en el marco más amplio del ascenso de los totalitarismos en Europa y la II Guerra Mundial. Las novelas de los últimos años han ajustado sus procedimientos narrativos con el objetivo de ofrecer una imagen del pasado, más o menos completa, pero definitivamente aprehensible, lógica y comprensible. “En el recuerdo y representación literarias de la Guerra Civil española ha habido un ingrediente ennoblecedor que ha rescatado aquella violencia del sin sentido, del caos o de la irracionalidad para otorgarle un marco interpretativo bastante más asertivo y favorecedor” (López-Quiñones, 2006: 108). Por ello, los novelistas españoles que miran al pasado procuran, quizás en primer lugar entender lo ocurrido. “De todas las historias de la historia, sin duda la más triste es la de España, porque terminal mal”, escribió Gil de Biedma en su poema “Apología y petición” (sextina que aparece recogido en el volumen *Moralidades*, prohibido por la censura y publicado en Ciudad de México en 1966). No por casualidad, estos versos aparecen repetidos de forma cíclica en *Soldados*

de *Salamina*. Parecería un verso en esa línea de carácter esencialista, pero el poema termina decantándose en una dirección bien distinta:

Quiero creer que nuestro mal gobierno / es un vulgar negocio de los hombres y no una metafísica,
que España / debe y puede salir de la pobreza, que es tiempo aún para cambiar su historia / antes
que se la lleven los demonios. Porque quiero creer que no hay demonios. / Son hombres los que
pagan al gobierno, los empresarios de la falsa historia, / son hombres quienes han vendido al
hombre y secuestrado la salud de España. (Gil de Biedma, 1992: 63).

Según veremos, muchas de estas novelas parten de este interés común por comprender la historia como un vulgar negocio de los hombres y no una metafísica. Asimismo, los novelistas también procurarán entender a esos “demonios”, aunque en el camino terminen encontrándose con sus propios fantasmas.

2) Instrucciones para escapar del cinismo

Ya hemos visto en el epígrafe anterior el afán de los novelistas actuales por rechazar las tesis esencialistas sobre el origen de la Guerra Civil. En este apartado, lo que es necesario explicar es por qué estos narradores consideran necesario acercarse de nuevo a este episodio del pasado.

Como apuntábamos páginas atrás, quizás la sed de hallar la significación profunda de la historia nace, precisamente, de una sensación de vacío, de una carencia personal que en cierto modo también lo es colectiva. El final del siglo XX, y el colapso del sistema de referencias ocurrido en los años siguientes, han provocado en toda una generación de intelectuales y escritores de Occidente una sostenida sensación de pérdida, de desorientación, de falta de horizontes vitales y políticos. La metáfora más extendida acuñada tras la caída del muro de Berlín (aunque luego desmentida por los hechos) fue el llamado “fin de la historia”. En efecto, la historia como tal ha pervivido. La épica, sin embargo, o al menos la creencia en una serie de ideales a los que se concedía el valor suficiente para entregar por ellos la propia vida, ha desaparecido por completo en la cultura intelectual de Occidente. Tal vez por ello el presente se aparece como un período menos convulso, pero también carente de sustancia, radicalmente plano y desprovisto de alma. Para un análisis más completo sobre el camino que han seguido los escritores para la representación de la violencia, recomendamos la lectura del artículo de Mercedes Comellas Aguirrezábal, “De la muerte de la época a la muerte de la historia: literatura y violencia” (2012: 213-274).

Las novelas de Javier Cercas nos permiten comprender esta sensación de vacío. Conviene detenerse en el modo en que se nos presenta el narrador. En *Soldados de Salamina*, por ejemplo, encontramos el retrato de un protagonista en estado francamente lamentable.

El resultado de este cambio de vida fueron cinco años de angustia económica, física y metafísica, tres novelas inacabadas y una depresión espantosa que me tumbó durante dos meses en una butaca,

frente al televisor. Harta de pagar las facturas, incluida la del entierro de mi padre, y de verme mirar el televisor apagado y llorar, mi mujer se largó de casa apenas empecé a recuperarme, y a mí no me quedó otro remedio que olvidar para siempre mis ambiciones literarias y pedir mi reincorporación al periódico. (*Soldados*: 17).

En *El impostor*, de nuevo nos hallamos con un personaje protagonista que es y no es exactamente el autor cuya foto vemos en la solapa. Este narrador intradieгético, llamado Javier Cercas, se nos muestra aparece también aquí al borde del derrumbe:

Cuando conocí a Marco acababa de publicar mi décimo libro, *Anatomía de un instante*, aunque no estaba en un buen momento. Ni yo mismo entendía por qué (...) Mientras tanto, combatía a duras penas la angustia y los ataques de pánico, me acostaba llorando, me despertaba llorando y me pasaba el día escondiéndome de la gente, para poder llorar. (...) Traté de escribir esas tres ficciones; con las tres fracasé. Un día mi mujer me puso un ultimátum: o yo pedía hora con un psicoanalista. (*Impostor*: 17).

En ambas ocasiones se aprecia un rasgo psicológico compartido: la sensación de vacío que provoca un presente desprovisto de significado. Para López-Quiñones (2006), esta insatisfacción con respecto al presente es un rasgo destacado en la literatura actual sobre la Guerra Civil.

En el caso concreto de Cercas, la repetición de una serie de elementos (el fracaso familiar, el llanto, tres novelas empezadas que no llevan a ninguna parte...) nos muestra que estamos ante un novelista muy consciente de los mecanismos que emplea. Nos advierte, asimismo, de que pese a la proliferación de revelaciones en apariencia muy íntimas (las conversaciones con el psicólogo, por ejemplo) toda precaución que tomemos para separar al autor Javier Cercas del narrador Javier Cercas será siempre insuficiente. El escritor extremeño parece llevar hasta el extremo la confusión entre la realidad del autor y la realidad del personaje, de tal modo que hasta el lector más asépticamente académico se verá irremediamente empujado a preguntarse cuánto hay del Javier Cercas real en el texto que tiene ante los ojos.

Aunque por encima de todo ello, lo que ilustran estas primeras descripciones es la desorientación de un individuo abatido por una intensa apatía existencial. A juicio de Quiñones, el estado de ánimo inicial en estas novelas es el propio de seres instalados en la edad del cinismo. No deja de llamar la atención, si se observa bien, que sin embargo estos protagonistas sean personajes poseídos por una insaciable sed de significado. Y cuando menos lo esperan, el pasado proyecta una luz hipnótica sobre ellos. El actual interés por la Guerra Civil y la posguerra, señala Quiñones, ha convertido al período 1931-1936 en una suerte de sociedad-modelo, una realidad cargada de significado. Se trataría de un momento histórico único e intenso, “que contrasta con los límites, deficiencias, errores e incongruencias del presente” (2006: 203). Desde la sociedad actual, pese a la prosperidad económica y la estabilidad política alcanzada, se percibe en cambio con melancolía “un tiempo de carencias, padecimientos y adversidades” que fomenta sin embargo un verdadero sentido de pertenencia. Esta es, para Quiñones, la clave de la “Nostalgia de los absolutos”.

No es extraño que una sociedad contemporánea como la española, industrializada, capitalista y neoliberal, que participa además con otros países occidentales en una crisis del pensamiento utópica, encuentre en su pasado más evocador una oportunidad para recrear una utopía caracterizada por el contacto orgánico con la naturaleza, la esencialización de la infancia o el surgimiento de comunidades naturales y políticas. (2006: 202)

No se trata de una interpretación exclusiva de este académico. En uno de sus artículos críticos, Javier Cercas ilustra esta suerte de toma de conciencia por parte de su personaje:

En el fondo esa novela no trataba sobre la Guerra Civil sino sobre un perfecto idiota intelectual español que, como todo perfecto idiota intelectual español, al principio piensa que la Guerra Civil es algo tan ajeno y tan remoto para él como la batalla de Salamina y al final descubre lo evidente, y es que el pasado no pasa nunca, que el pasado es el presente o la materia de la que está hecho el presente y que, nos guste o no, nada de lo que somos se entiende sin la Guerra Civil porque la Guerra Civil es nuestro mito fundacional. (*Otra bendita novela...*, 2010).

La expresión empleada aquí por Cercas, “el perfecto idiota”, bien podría encajar con por el término propuesto por López-Quiñones. El intelectual vive en Occidente en plena era del cinismo. Desearía creer, pero su aparato crítico le impide albergar ilusiones. En este caso, el cínico es aquí entendido como el engreído que cree conocerlo todo, aquel que ha perdido la capacidad de asombro y, por ello mismo, cualquier tipo de anhelo. Santos Alonso veía como rasgo representativo de la novela española de finales del siglo XX la persistencia de “seres desorientados, en busca de su clarificación ideológica y su identidad”. Son personajes que, sin saberlo, buscan desesperadamente una causa noble, *algo* en lo que merezca la pena creer. “En realidad, todos los escritores aman la vida, incluso los más pesimistas; todos saben que vale la pena defenderla” escribe Martín Amis, en sí mismo un maestro del cinismo contemporáneo (2001: 92). A comienzos del siglo XXI, la misma angustia existencial pervive entre los novelistas, pero sus personajes intuyen en el pasado una posible salida al cinismo.

Páginas atrás indicábamos que el motor que mueve a los personajes protagonistas de estas novelas es la búsqueda incesante, agónica, de un sentido esencial. En la narrativa del extremeño, en particular en *Soldados de Salamina*, esa búsqueda de significado va acompañada de una búsqueda paralela: al tiempo que procura comprender un episodio del pasado, el narrador busca desesperadamente su propia confirmación como novelista.

Posiblemente una de las peculiaridades más enigmáticas del escritor nacido en Ibañeta, así como una de sus mayores habilidades como narrador, consiste en el modo de armar relatos no ficcionales (“cosidos a la realidad”, según su definición) con un fondo de símbolos, arquetipos y esquemas netamente literarios. Como resultado, sus novelas alcanzan una resonancia alegórica de la que por lo general carecen el reportaje periodístico, la crónica o el estudio historiográfico. Los protagonistas de sus novelas buscan significado en una vida donde las respuestas han dejado de existir. Pero será esa búsqueda, el acaecer de la propia narración, lo que aporta el sentido. El libro es la respuesta: el sentido que persigue el narrador solamente hallará respuesta mediante su despliegue narrativo, contando una historia. La búsqueda del protagonista ha de convertirse por tanto en una

experiencia: la única forma de entender el pasado es reviviéndolo narrativamente.

3) Hacia el tiempo de los absolutos

Según esta lectura, la oleada de libros sobre la memoria satisface en primer lugar una necesidad del lector y de los escritores españoles de comienzos del siglo XXI. Más que arrojar luz sobre los hechos de la Guerra Civil y el franquismo, los relatos recientes sobre el pasado revelan, con nitidez, las ansiedades y anhelos del presente. Su lectura nos proporciona una nítida imagen del modo en que los españoles se entienden y se miran hoy a sí mismos. “La recreación de utopías en un determinado período del pasado nacional departe tanta o más información sobre el presente responsable de dichas utopías que sobre este tiempo pretérito” (Gómez López-Quiñones, 2006: 263). Dicho de otro modo: la esperanza por un pasado perdido nace con el desencanto hacia el presente y el futuro. En un momento en que el presente no ofrece estímulos y el futuro se percibe con temor, toda una pléyade de novelistas decide fijar su vista en la Historia.

Esta revisión utópica del pasado llega, además, en un momento en el que las utopías que presidieron la modernidad se han visto sometidas a una dura crítica y en el que el mismo concepto de utopía parece atravesar un momento de crisis. En el contexto español, este resquebrajamiento de las esperanzas utópicas coincidió con la llegada del sistema democrático y con ese momento denominado ‘el desencanto’ (...) Resulta consecuente que, ante la dificultad para elaborar visiones utópicas del futuro, estas últimas encuentren un espacio simbólico en el pasado y en aquellos momentos del pasado que albergaron un potencial transformador, la posibilidad de un nuevo comienzo. (2006: 201).

López-Quiñones toma prestado el término de George Steiner “Nostalgia for the absolute”. Para Steiner, la nostalgia del absoluto considera certezas fundacionales a aquellas metanarrativas que sirven como sustento ideológico y marco de referencia para grandes proyectos sociales. A diferencia de la postmodernidad, marcada por el colapso de los grandes relatos, en el pasado, y especialmente en la figura de los derrotados de la República, encontramos “una atmósfera de ideologías fuertes y compromisos sólidos que funcionan como eje estructurador, marco cognoscitivo, sistema ético y modelo de comportamiento para trayectorias vitales y comunidades enteras” (Gómez López-Quiñones, 2006: 268).

La Guerra Civil admite ser leída en estas obras como un momento del y para el absoluto. “En primer lugar: porque se trata de un rito colectivo del que nadie quedar excluido completamente (...). En segundo lugar: esta contienda plantea la defensa de una determinada causa política como una tarea urgente e insalvable. En tercer lugar, la lucha armada entre bandos crea la necesidad de identidades plenamente identificadas con un ideario o con un sentimentalismo político” (Gómez López-Quiñones, 2006: 274). La definición de absoluto que propone Steiner resulta por tanto acorde al espíritu de los textos aquí estudiados.

En todos ellos podemos encontrar una representación del pasado en la que hay un principio

organizador o un elemento rector. La clave de estas representaciones radica en la rearticulación de espacios sociales y simbólicos marcados, no por la fragmentación, la desacralización o el relativismo, sino por unos valores y características esenciales. (Gómez López-Quñones, 2006: 273).

La fascinación por el pasado no adultera uno de los rasgos ya señalados: una firme voluntad por parte de los escritores contemporáneos de interpretar de modo racional los fenómenos históricos que han marcado el devenir de España a lo largo del siglo XX. Esta actitud compartida por tantos autores, y que desmonta la imagen esencialista de España como un país refractario a la modernidad, es compatible con la fascinación con la que se observa un período de cuyo interior parece emanar un significado trascendente. En el interior de los textos brilla con luz propia lo que Javier Cercas llamaría “un secreto esencial”. Para estos narradores, el siglo XX español está organizado de forma no lineal, sino piramidal. La Guerra Civil es el evento predominante, un núcleo sobre el que gira todo lo ocurrido antes y después de 1936. De este modo, la Guerra Civil pasa a convertirse, por una parte, en un “talisman histórico” y, por otra, en un “agujero negro intelectual”.

Talisman histórico “porque ningún otro evento desencadena el mismo grado de apego y fascinación”. Es el cofre donde se guardan todas las claves sobre nuestro tiempo, sobre quiénes somos, sobre nuestra identidad y sobre nuestro presente. Y agujero negro “porque este trágico evento absorbe todas y cada una de las energías intelectuales desplegadas por estos personajes”. La labor de recuperación de la memoria lo fagocita todo. Todas las preocupaciones de los protagonistas acaban por gravitar en torno a un enfrentamiento armado cuya comprensión nunca acaba de alcanzar fondo. Siempre hay más, siempre queda un más allá decisivo y definitorio que nunca se acaba por conocer.

Los libros de Javier Cercas (no *Soldados de Salamina*, sino también *Anatomía de un instante* y *El impostor*) organizan simbólicamente su relato del pasado no de forma lineal y consecutiva, sino más bien de forma concéntrica. Hay en todos ellos una vehemente defensa de la importancia de la Literatura como vía para el conocimiento histórico (por más que sus verdades sean distintas a las verdades de la Historia). El centro de este sistema es siempre la Guerra Civil, que domina con sus luces y sombras el resto del siglo.

Las décadas previas constituyen, para los protagonistas y en muchos casos narradores de estas novelas, un discurrir hacia el *momentum de momentus*, una suerte de trágico éxtasis en el que la Historia de España desborda sus propios cauces, salta por los aires y deslumbra a todos los que venían antes y a todos los que habrían de llegar después. (López-Quñones, 2006: 100).

Al vestirse el traje de detectives de la historia, aquello que encuentran los protagonistas de estas novelas no es sólo la clave de una anécdota determinada de la Guerra Civil o la posguerra. La explicación que da *La Guerra persistente* es enigmática: al final del camino los narradores encuentran un “otro” que le complementa: una imagen que posee la vitalidad de la que carece el presente.

“¿Qué es un héroe?” se preguntaba Cercas en las primeras páginas de *Soldados de Salamina*.

Esta es una de las preguntas que pone en marcha su búsqueda⁵⁶. En esta historia, y de hecho en esta serie de novelas, según apunta López-Quñones se repiten una serie de características: “en todas, la conquista del pasado se trata de una labor solitaria, al margen de instituciones y masas sociales (...) Recordar, en estas piezas literarias, es un acto atrevido y valiente que singulariza a muchos de sus protagonistas” (2006: 93). Los protagonistas de estas novelas indagan en la memoria colectiva, pero el suyo es siempre un camino individual, una aventura solitaria. Cuando el camino termine, volverán transformados.

Como ya se ha apuntado, la Guerra de 1936 es el mito fundacional del siglo XX español. Provoca repulsión a la vez que fascina. Una cualidad que une a los protagonistas de las novelas actuales es que “no huyen, sino que caminan hacia ese ‘gran sol’ de la Historia (2006: 101). Para López-Quñones, la Guerra Civil “alumbra gnoseológica y axiológicamente a quien la afronta y asume. Por el contrario, castiga a quien pretende suprimirla, minimizarla o ignorarla con un grueso manto de falsedad” (101). Se trata de un evento traumático y su recuerdo puede provocar angustia. Otras veces, como le ocurre en un comienzo al narrador Cercas, provoca apatía, hastío. Sin embargo, sin una memoria actualizada parecería imposible concebir una identidad colectiva e individual solvente y ambiciosa.

Llegamos así al final del camino. En las primeras páginas encontrábamos al narrador Cercas sumido en una parálisis depresiva, devastado por su fracaso como escritor. Poco después, en las primeras etapas del viaje, el protagonista inicia el movimiento, pero aún se siente confundido: duda sobre si la historia que persigue ocurrió en la realidad o no. Su vocación existencial (la escritura) solo se ve realizada tras cumplir todos los pasos del itinerario.

Esto último se aprecia cuando Cercas encuentra, tras mil peripecias y decenas de llamadas telefónicas desde España a Francia, al viejo miliciano, veterano de todas las guerras, en su residencia de Dijon. Se puede concluir que el narrador encuentra en Antoni Miralles aquello de lo que carecía al comienzo del relato. Es la misma idea de compromiso lo que fascina a unos personajes que viven un tiempo de actitudes desencantadas y un tanto insípidas. El miliciano republicano, superviviente de todas las guerras, aporta al protagonista ese fuego que hace vivir a los hombres. “El fulgor e intensidad de ese pasado, a cuya corriente pretenden estos personajes conectarse con el fin de energizar, revalorizar y redimensionar el presente, se convierten en la

⁵⁶ Resulta extraordinariamente ilustrativo el modo en que la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina* subraya aún más esta pregunta. Como ya se ha comentado en esta Tesis, en la película de David Trueba el personaje protagonista es ahora una mujer, Lola Cercas, interpretada por Ariadna Gil, que además trabaja como profesora universitaria. Las primeras líneas de diálogo del film (3 min, 23 seg) consisten en una pregunta dirigida directamente a los alumnos (y de forma indirecta, al espectador): “¿Qué hace actuar a un personaje? ¿Qué le mueve? ¿Qué persigue? A veces ni siquiera él lo sabe. Los personajes de las novelas tienen algo en común con las personas normales. Están vivos, pero no saben qué les hace vivir. Nadie sabe lo que le hace vivir”. La cuestión del heroísmo se enfatiza todavía más hacia la mitad de la película (1 h, 14 min, 45 seg.) cuando nuevamente Lola Cercas interpela a sus estudiantes tras escribir la palabra “Héroe” en la pizarra de clase: “¿Qué es para vosotros un héroe? ¿Alguien que no se equivoca nunca? ¿O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud? O a lo mejor alguien que no se equivoca en el único momento en que no puede equivocarse. ¿Es el héroe un superhombre? ¿O es solo un hombre corriente? O a lo mejor es alguien cuyo comportamiento es ciego y arriesgado. O como dice John Le Carre, hay que tener temple de héroe para ser sencillamente una persona decente. Quiero que escribáis sobre eso. Lo que os venga a la cabeza, lo que os sugiera.”

principal lección extraíble de un tiempo en el que ciertos personajes se sacrificaron y lucharon por sus ideales” (López-Quiñones, 2006: 102). Este es el punto en que se ha completado el viaje, el momento en que el narrador experimenta una expansión de sus fuerzas, una renovación de la vida y su confirmación como autor. En palabras de Bertrand de Muñoz, ello permite “renacer con un vigor inesperado”. Y así, con esa misma vitalidad recién descubierta, es como termina el libro que tenemos entre manos:

Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio. (“Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas”) hasta el final, un final en el que un viejo periodista fracasado y feliz fuma y bebe whisky en un vagón restaurante de un tren nocturno que viaja por la campiña francesa entre gente que cena y es feliz... (*Soldados*: 209).

5.4. La era de las imposturas (sobre el declinar de la memoria histórica)

Ahora bien... ¿y si estuviésemos equivocados? En más de una novela de Javier Cercas, cuando aparentemente todo ha concluido de forma satisfactoria, el protagonista se ve sacudido por una angustia súbita, terminal. En *Anatomía de un instante*, el autor nos cuenta que llevaba escritas cuatrocientas páginas de una historia ficticia sobre el 23-F, “y tan pronto como hube terminado el primer borrador la sensación de triunfo se evaporó, y las dudas, en vez de despejarse, se multiplicaron” (*Anatomía*: 22). En *Soldados de Salamina*, la derrota llega al comienzo de la tercera parte. “El libro estaba terminado. Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza” (*Soldados*: 144).

De forma similar, la persona que escribe esta Tesis experimentó una sensación parecida el mes de noviembre de 2014, cuando se dio a conocer la última novela de Javier Cercas, titulada *El impostor*. Tras leer esta novela, la conclusión inmediata fue que todo el plan de esta investigación debía revisarse. No porque las teorías y los enfoques carezcan de validez. Más bien exigían alguna matización. Entrados en la segunda década de este siglo, los análisis sobre esta nueva narrativa española de la Guerra Civil exigen una puesta al día.

¿Qué ocurriría, por ejemplo, si ese “gran sol” de la historia del que habla López-Quiñones condujese a un callejón sin salida? La historiografía, apuntábamos páginas atrás, se ha revelado insuficiente. El método científico en el campo de las humanidades lleva años en una profunda crisis. Pero... ¿qué hacer cuando también la memoria falla? ¿Y si los testigos mienten? ¿Qué queda si tampoco nos podemos fiar de los testimonios? En 2001, la publicación de *Soldados de Salamina*

genera un entusiasmo impredecible entre los lectores. Es la novela idónea en el momento idóneo. “España vivía la apoteosis de la llamada memoria histórica, de hecho, la vivía toda Europa, pero pocos lugares la vivían con tanta intensidad como España” (*Impostor*: 298). En 2014, sin embargo, la presencia de la memoria en el debate público parece haberse apagado. Ese mismo año afloran artículos que valoran el fenómeno en términos poco entusiastas. La novela sobre la memoria habría sido una moda, un fenómeno pasajero, una tendencia cuya motivación más profunda habría sido la de subirse al carro y generar ingresos.

La Guerra persistente, libro publicado en 2006, invitaba ya entonces a moderar el entusiasmo. “¿Por qué a mediados de los años 90 la Guerra Civil se convierte en un eje del mercado editorial, cinematográfico y cultural español?” se preguntaba López-Quñones. “No constituiría un exceso de cinismo concluir que uno de los motivos por los que aquel evento de la historia de España, no precisamente el más halagüeño, ha logrado cierta popularidad es porque resulta rentable para una industria cultural como la española” (2006: 14). Probablemente, planteaba López-Quñones, la Guerra Civil alcanzara a comienzos de siglo un protagonismo inédito en la esfera cultural porque tal evento ha dejado de suponer una amenaza, ya sea porque su potencial revulsivo ha sido desactivado o bien porque los modos de representarla han limado dicho potencial. Colmeiro coincide en la misma hipótesis:

Estos trabajos, a pesar de sus nobles objetivos de hacer que el traumático pasado de la represión y la resistencia sean accesibles y comprensibles para la audiencia española contemporánea, la mayoría sin acceso directo a estos eventos ni a sus recuerdos personales, lo han hecho demasiado agradable y cómodo, neutralizando, por lo tanto, su potencial como instrumentos para la intervención social. (Colmeiro, 2011).

No en vano, llama la atención, según se señala en *La Guerra persistente*, que estas narrativas aflorasen durante un período de prosperidad económica. “Es precisamente en este momento, en el que España parece dejar atrás un extenso pasado de excepciones, diferencias económicas y atrasos históricos, cuando la Guerra Civil surge representada de manera exitosa y generalizada como un tiempo de intensidades políticas y como un factible escenario para proyectos transformadores” (López-Quñones, 2006: 12). Si tenemos en cuenta que estas reflexiones aparecían publicadas antes del estallido de la crisis económica, cabe conceder a su autor el mérito de que su planteamiento ha sido confirmado por el tiempo. A partir del año 2008, cuando los problemas sociales arrecian en España, parece decaer entre el público el afán por conocer a través de las novelas los años más oscuros del pasado. De ahí, asimismo, que a partir de 2014 se critique la “industria de la memoria” o se consideren esos años de interés histórico como un fenómeno pasajero.

La Guerra Civil como moda literaria.

Como muestra de la naturaleza cambiante y a veces imprevisible de la crítica literaria, los últimos años han visto la aparición de ensayos y estudios con una acusada tendencia a poner en cuestión la nueva novela sobre la Guerra Civil. El fenómeno cabe entenderse dentro de los movimientos pendulares que cíclicamente se observan en los círculos académicos. Así, si hasta fechas recientes predominaba el optimismo por la emergencia inesperada de una serie de títulos dedicados a la contienda -fruto a su vez de un despertar del interés ciudadano en la materia- en cuestión de pocos años el balance sobre esta corriente literaria empieza a deslizarse en sentido opuesto.

De forma paralela, algo similar habría ocurrido con la propia memoria histórica y los intentos de la sociedad española por encarar las zonas más oscuras del pasado. Por un breve periodo de tiempo, en los primeros años del gobierno socialista de Rodríguez Zapatero, cundió la impresión de que España podría encarar con dignidad las deudas nunca saldadas con las víctimas de la Guerra y el franquismo. La relación de España con su historia más convulsa no tendría un final feliz, pero al menos podría tener un final. Sin embargo, para algunos, la *moda de la memoria*, que coincidió en España con unos años de engañoso esplendor económico, acabó revelándose como un sutil señuelo político y -en lo que concierne a la novela- una suerte de burbuja literaria.

José Colmeiro hace una cronología de lo ocurrido. Tras varias décadas de amnesia colectiva diagnosticada, la sociedad española vive en cuestión de años un “despertar” de la memoria. Una toma de conciencia “resultado de movimientos políticos, judiciales y sociales que reclaman que se desentierre, literal y simbólicamente, el pasado; es decir, las atrocidades y violaciones de los derechos humanos cometidos durante la Guerra Civil y la posguerra (2011: 29). Inesperadamente, el pasado ocupa el centro de la esfera pública. Emergen las historias sepultadas. “Sólo ahora empiezan a conocerse las condiciones inhumanas de las prisiones franquistas, gracias a los testimonios de los presos”, escribe Paul Preston en *El gran manipulador: la mentira cotidiana de Franco* (2008: 97). El hambre, las torturas cotidianas o los hijos arrancados a sus madres y dados en adopción pasan a convertirse en temas familiares en programas de radio y televisión. Existe un debate colectivo sobre esta parte ignorada del pasado y se discute abiertamente sobre sus repercusiones éticas, políticas y legales. Al mismo tiempo, y de forma íntimamente entrelazada, se produce un exitoso *boom* narrativo, tanto en la literatura como el cine, que atrae a amplias capas de la población a interesarse por un período menos conocido de lo que se pensaba. El vínculo con el pasado parece recuperarse para una nueva generación de españoles.

Esto ocurría en los primeros años del siglo XXI. Entrados en la década siguiente domina una percepción en sentido inverso. También es un fenómeno en el que se entrelaza la percepción individual y la percepción colectiva. Los psicólogos han demostrado cómo los estados de ánimo alteran la llamada memoria autobiográfica. Así, en momentos de júbilo, nuestra infancia y nuestra juventud se nos aparecen bajo una luz más amable, mientras que en los días más depresivos, resulta imposible encontrar motivos de felicidad no solo en el presente y el futuro, sino también en el pasado. Este proceso, del que no siempre somos conscientes, se desarrolla también en los estudios históricos y los análisis literarios.

La visión sobre la Guerra Civil y el modo de recordarla en la narrativa contemporánea no se han librado de este clima de pesimismo. En los últimos años han surgido análisis que interpretan en términos más severos la última oleada de literatura de la memoria. Es fácil apreciar un cambio profundo en la consideración crítica, pues hasta hace escasos años la nueva novela sobre la Guerra Civil era recibida con toda clase de parabienes. Helen Graham, como ya hemos apuntado páginas atrás, veía en esta narrativa un equivalente a los monumentos conmemorativos que nunca recordaron a las víctimas (2006: 174). María Corredera González, en su estudio *La guerra civil española en la novela actual* valoraba de igual modo que el rescate de las historias silenciadas por el franquismo ha servido para dar rostro a los olvidados y a las víctimas (2010: 19). Reyes Mate saludaba el interés de los novelistas por recuperar el pasado. Hasta hace poco, se interpretaba que los escritores estaban logrando con su trabajo aquello que la democracia española no había querido o sabido cumplir. “Frente al olvido que la democracia va fraguando en torno a la memoria todavía sangrante de la Guerra, la literatura se convierte en instrumento con el que reemplazar una memoria cada vez más perdida”, escribía por ejemplo Carmen Moreno Nuño *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática* (2006: 15).

Al tiempo que hoy no ha desaparecido esta interpretación, e incluso en muchos ámbitos continúa siendo hegemónica, pueden encontrarse también estudios algo más escépticos al respecto. Cabe señalar, en todo caso, que ya en el año 2004 Sebastiaan Faber admitía “un sentimiento de irritación ante lo que veo como ejemplos recientes de la manipulación irrespetuosa y comercializada de la memoria de la guerra y el exilio” (2004: 37-50). Este académico se refería concretamente a un libro publicado en 2002 por el autor de literatura juvenil Jordi Sierra i Fabra. Su novela, *Los años oscuros*, fue la primera junto a *Los años de la espera* (2003) y *Los años rojos* (2003) de la trilogía “El tiempo del exilio”, en principio, un homenaje a los republicanos españoles desterrados en México tras la guerra y que, sin embargo, en lugar de servir para honrar a los vencidos, fue duramente criticado por el cúmulo de errores y falsificaciones históricas. “En vez de rescatar la memoria del exilio, el autor parecía pretender más bien lo opuesto: usurpar el lugar de esa memoria auténtica y así ayudar a destruir o al menos tergiversarla” (Faber, 2004: 37-50).

La cuestión, valoraba este académico, es en verdad complejísima. Quién tiene el derecho, o incluso la obligación, se pregunta, de rememorar a las víctimas. ¿Quién puede decidir qué aproximaciones al pasado resultan legítimas y cuáles oportunistas? ¿Cuál sería el baremo y quién puede erigirse en juez? ¿Añade o resta legitimidad formar o no parte de la comunidad que se recuerda; esto es, ser hijo o nieto de republicanos o de franquistas? A lo largo de los últimos años, Faber no ha pasado por alto muchas de las polémicas más espinosas generadas alrededor de algunos de los títulos más notorios de esta nueva novela sobre la Guerra Civil. Sobre *Soldados de Salamina*, por ejemplo, afirmaba lo siguiente en su conferencia “History, memory, fiction: The struggle over discursive hegemony in the representation of Spain’s violent past”:

It is worth recalling the two points of critique the novel elicited: first, that the ample space it grants to its fascist protagonists ends up establishing a kind of equivalence between the Right and the Left; and second, that its clever mix of fact and fiction purposely mystifies historical truth, precisely at a moment when the truth is what Spain is trying to retrieve. (Faber, 2010).

Otro caso similar aunque menos conocido es el que enfrentó a Antonio Muñoz Molina con el escritor austriaco Erich Hackl. Ocurrió tras la publicación de *Sefarad* (2009), novela dedicada al exilio judío, y que conecta la derrota de la República en la Guerra Civil con el Holocausto en la II Guerra Mundial. Tras su lectura Hackl alertó de una serie de descuidos históricos fácilmente evitables. Muñoz Molina, acusaba, constantemente escribe mal el nombre del campo de concentración de Bergen-Belsen y confunde la edad de personajes históricos. La crítica principal, sin embargo, no es de forma, sino de fondo. Para Hackl, el error más imperdonable no es otro que mixtificar la historia real con el uso de elementos ficticios de manera indiferenciada, privando al lector de la posibilidad de entender lo realmente ocurrido. Otro motivo de crítica, para el austriaco, reside en el hecho de Muñoz Molina equiparaba en sus páginas la extrema izquierda y la extrema derecha como dos fuerzas igualmente perversas, algo que, en su opinión, tal vez sea más grave en el caso de un escritor español, dado el papel jugado por la derecha y la izquierda a partir de 1936.

Faber llama la atención sobre estas controversias y subraya la complejidad del debate. Otros estudios valoran la producción literaria sobre la Guerra Civil en términos bastante más tajantes. En 2015, la aparición de *La Guerra Civil como moda literaria*, del joven académico David Becerra Mayor, confirma que el péndulo ha terminado por desplazarse al otro lado. El propio título sugiere que estamos ante una corriente efímera, frívola y de carácter indudablemente comercial. Su autor niega que la gran mayoría de novelas publicadas en los últimos años cuestione silencio de la Transición. No ha habido reparación, considera Becerra, sino una validación del *statu quo*. Tras el éxito de estas novelas, la sociedad no es ahora más consciente sobre lo ocurrido durante la Guerra y el franquismo. Lo que habrían conseguido estos autores, a su juicio, no es otra cosa que sustraer a la Historia su sentido y ofrecer a cambio una reconstrucción despolitizada de los hechos.

Se trataba de vaciar de significado los significantes del pasado -independientemente de su color político- borrando las huellas de la represión y de la significación histórica de los vencidos, para poder ser asumidos, institucionalizados y normalizados por la democracia. La despolitización del pasado supone una reescritura de la Historia desde un presente que, lejos de enfrentarse a los vencedores de ayer y de establecer una ruptura con el pasado, permite que los vencedores no cesen de vencer. Esta despolitización del pasado se detecta, de igual modo, y como se verá, en muchas de las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben y publican en la actualidad. (Becerra, 2015: 39).

El estudio de David Becerra coincide en algunos puntos de su análisis con lo descrito a lo largo de estas páginas. La Historia como método científico, en efecto, ha perdido credibilidad. Sin embargo, mientras otros ensayos perciben el fenómeno como la oportunidad para crear algo nuevo, Becerra ve en todo ello poco menos que un fraude. El autor señala que estas novelas ponen en duda el relato histórico y pretenden sustituirlo, “deshistorizar el conflicto”, en una operación que más parece un juego de trileros. Como fundador y director de la *Revista de Crítica Literaria Marxista*, este académico lamenta, por medio de una fraseología con cierto sabor añejo, lo que llama la “liquidación de la historicidad” y “el descrédito hacia los paradigmas objetivistas”.

Por tanto, si uno de los rasgos que definen a la novela postmoderna es precisamente el interés por reescribir y re-contar el pasado, *La Guerra Civil como moda literaria* valora este fenómeno desde la óptica más sombría. Apoyándose en Jameson, la postmodernidad es aquí

definida como el último estadio de la sociedad capitalista. A través de esa interpretación la nueva narrativa sobre la Guerra Civil se nos presenta como una serie de textos donde la ideología ha sido proscrita. “Entendemos”, escribe, “que la vuelta al pasado que se produce en la novela española actual pone de manifiesto que nuestros novelistas han asumido que vivimos en un tiempo perfecto y cerrado, sin conflicto, interiorizando la ideología del “Fin de la Historia” (2015: 35).

Al inicio *La Guerra Civil como moda literaria* encontramos un prólogo firmado por Isaac Rosa, sin duda uno de los escritores más representativos de la corriente más crítica sobre los modos de novelar la represión política. “En efecto”, escribe Rosa, “muchacha de esa literatura -con sus excepciones, por supuesto- no nos sirve (...) ni para entender el pasado que dicen interpretar, ni para entender el presente desde el que escriben” (2015: 11). A juicio del autor de *El vano ayer*, el conflicto se ha utilizado como mero decorado, un escenario atractivo y fácilmente reconocible para el lector.

Novelas que consciente o inconscientemente reproducen la versión franquista de la Guerra Civil - no la versión gruesa del primer franquismo, obviamente, sino la reelaboración más sofisticada que en los últimos años de la dictadura se hizo y que dio por buena la Transición-. Novelas que despolitizan y desideologizan una guerra tan politizada e ideologizada como aquella. Novelas históricas deshistorizadas [...]. Novelas que nos mueven a la reconciliación y delimitan una memoria de corto alcance. Sin reparación ni justicia. En definitiva, novelas que no nos sirven. (2015: 12).

Tanto Becerra como Rosa parecen añorar una novela *ideológica* en el sentido clásico de la palabra. Una novela, en definitiva, que se aleje de las ambigüedades y las complejidades postmodernas y muestre sin ninguna sombra de dudas quiénes fueron las víctimas y quiénes los culpables del sufrimiento de la Guerra Civil y del franquismo en España. Para cimentar su tesis, Becerra carga en sus páginas contra quienes osan trazar paralelismos entre ambos bandos. Critica por ejemplo que se describan los episodios de represión en la retaguardia republicana (como hace Muñoz Molina en *La noche de los tiempos*) o que se arroje algo de humanidad en el retrato de los sublevados (como hace Javier Cercas con Sánchez Mazas en *Soldados de Salamina*). Esto hace, según el académico, que la búsqueda de justicia en tales novelas se convierta en un ejercicio estéril. En un tono airado y con una frase que toma prestada de Walter Benjamin, Becerra afirma categórico: “La Guerra Civil, convertida en la ramera del burdel del historicismo, es continuamente revisada y revisitada, pero siempre con un significante vacío, ya que no logran [estas novelas] -ni acaso pretenden- llenar de significado e historicidad el pasado retratado (2015: 274).

La contienda de 1936 ha sido, en efecto, constantemente visitada desde toda una serie de aproximaciones literarias. No constituye un exceso de cinismo, incluso, pensar que la hiperproducción editorial sobre la Guerra y el franquismo haya provocado en ocasiones un efecto contrario al deseado. Es asimismo difícil no estar de acuerdo con López-Quñones, quien asocia el florecimiento de esta narrativa a un período de relativa armonía social. La última mitad de los años noventa y la primera década del nuevo siglo suponen, según *La Guerra persistente*, una etapa de aparente prosperidad en la cual las historias sobre fusilamientos, fosas comunes, cárceles de mujeres o republicanos exiliados podían salir a la luz pública sin demasiados obstáculos, pues el potencial

efecto desestabilizador de tales relatos había sido amortiguado. Hacia los primeros años del siglo XXI, dichas historias podían llegar al gran público -y llegaron- porque el riesgo de inestabilidad política resultaba minúsculo.

Llama la atención, no obstante, el agudo contraste entre el cuidado con el que Faber o López-Quñones advierten de lo complejísimo de este debate y la tosquedad con la que Rosa y Becerra despachan el grueso de lo escrito en España sobre la Guerra en las dos últimas décadas. Puede considerarse que esa reacción virulenta obedezca también a un afán generacional, a la llegada a la edad adulta de otros autores que exigen una mirada más crítica que sus precursores inmediatos respecto a esos cincuenta años que transcurren entre la proclamación de la República en 1931 y el intento de golpe de Estado de 1981. Como ya hemos anotado, una constante del debate intelectual radica en el hecho de que al interpretar o discutir sobre la historia pasada lo que en realidad se valora o se discute es el presente inmediato. Según Myers (1989) todas nuestras aproximaciones al pasado adoptan una interpretación cuyos marcos de significado responden al marco social en el que se elaboran. Por eso no es de extrañar que los autores más críticos en términos ideológicos con respecto al momento actual en España sean quienes con más virulencia perciben tanto el legado del siglo XX como el modo en que durante los últimos veinte años se ha construido literariamente su recuerdo. Ahora bien, la descalificación en bloque de la nueva narrativa sobre la Guerra Civil parte de tres premisas erróneas (o cuando menos engañosas). Una es de naturaleza hermenéutica. La segunda consiste en una atribución moral. La tercera se sostiene en una lectura exclusivamente ideológica y partidista.

La confusión hermenéutica consiste en extraer conclusiones basándose en ideas que no llegan a aparecer en los textos. Una crítica común lleva a acusar a muchas de estas novelas por mantener una posición equidistancia entre los dos bandos enfrentados en 1936. Con respecto a *Soldados de Salamina*, Jordi Gracia ha escrito en su artículo “Personajes en rebeldía” que: “sólo un lector muy atosigado puede creer que reivindica a los falangistas o los equipara con los republicanos” (Gracia, 2014b). Sin embargo, esa lectura aparece precisamente en *La Guerra Civil como moda literaria*. “La teoría de la equidistancia está muy presente en la narrativa española actual”, escribe David Becerra, “y se pone en práctica en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (...) La teoría de la equidistancia coloca en simétrica posición a las víctimas y a sus verdugos, como si a ambas partes del conflicto hubiera que atribuirles la misma responsabilidad” (2015: 206).

En 2015, en el epílogo a la última reedición del texto, Javier Cercas volvía a interrogarse por los motivos que propiciaron la sensación provocada por *Soldados de Salamina*. Citando a Richard Rorty, considera que el éxito de un libro se debe a “la azarosa coincidencia entre las obsesiones privadas de un artista y las necesidades públicas de una sociedad” (2015: 199). En 2001 parecía, pues, que un sector importante de la sociedad demandaba, todavía sin saberlo, conocer la historia silenciada de los soldados republicanos que siguieron combatiendo en la II Guerra Mundial.

El autor asume que una novela puede dar pie a múltiples interpretaciones, pero entre ellas habrá lecturas que enriquecen el texto y lecturas empobrecedoras. “No negaré que entre académicos e hispanistas”, escribe, muchos “quisieron leer este canto a la virtud republicana y este llamamiento a resucitar a los héroes republicanos de la Guerra Civil como una novela equidistante entre

republicanos y franquistas (o falangistas)” (*Soldados*, 2015: 199). Para Cercas, resulta desoladoramente empobrecedor ver en *Soldados de Salamina* un “intento subrepticio de maquillar la perversidad intrínseca del franquismo” (201). Entre otros motivos, aduce el escritor, en la novela se define el franquismo como “régimen de mierda”, Sánchez Mazas es presentado como uno de los responsables directos de la Guerra y es definido como “un hombre cobarde, irresponsable y despótico”, mientras que el miliciano Miralles se presenta como el héroe republicano, “limpio, valiente y puro en lo puro”, a quien “se le atribuye haber salvado la civilización”. Así pues, “menuda equidistancia”, concluye (202).

La tentación a encontrar en muchas novelas contemporáneas sobre la Guerra Civil una actitud equidistante entre el bando franquista y el bando republicano se acompaña, en este caso, con la idea, como escribe Isaac Rosa, de que estos relatos reproducen la versión franquista de la Guerra Civil. Para dar por válido este argumento, para sostener la idea de que la producción literaria ha favorecido una visión conservadora sobre la Guerra Civil (no sólo conservadora, sino directamente franquista) resulta necesario otorgar unos márgenes muy amplios al conservadurismo; y al mismo tiempo conceder un margen muy estrecho a lo que se podría considerar progresista.

David Becerra, en concreto, critica las aproximaciones a la contienda desde tres flancos distintos. Al acercarse a lo publicado en los veinte últimos años este académico encuentra un sinfín de enemigos, y un grupo muy reducido de aliados. En la trinchera opuesta encuentra, primero, el neofranquismo: la embestida frontal de un grupo de pseudo historiadores revisionistas (encabezado por Pío Moa y César Vidal) que con guiños a la derecha más radical recuperan el discurso legitimador de la historiografía del régimen y defienden el golpe de Estado del 18 de julio.

A continuación, segundo, aparece una proliferación de *best-sellers* de entretenimiento que, a la manera de *El tiempo entre costuras* de María Dueñas, toman la Guerra Civil y la dictadura como un telón de fondo meramente decorativo. Ejemplo por antonomasia de este grupo sería Julia Navarro, quien tras alcanzar ventas millonarias con una trilogía místico-templaria (*La hermandad de la sábana santa*, *La biblia de barro* y *La sangre de los inocentes*) en 2010 se estrena con una novela cuya azarosa protagonista vive uno tras otro todos los episodios de la turbulenta historia europea del siglo XX (*Dime quién soy*).

Habría, sin embargo, un tercer flanco a vigilar, tal vez el más pernicioso: el de unos supuestos (y fraudulentos) compañeros de filas. Aquí Becerra sitúa a autores como Javier Cercas o Antonio Muñoz Molina. Sus novelas, afirma, son “pretendidamente progresistas y ancladas en la ‘falsa izquierda’, puesto que “reproducen la lógica ahistoricista y despolitizada que, en el ámbito político, se puso en marcha con la popularmente conocida como Ley de Memoria histórica”. Tales libros darían la apariencia de simpatizar con los derrotados de la Guerra, pero en el fondo, según lo percibe Becerra, renuncian a exigir una reparación y dan por válido el consenso de la transición hecho a medida de los vencedores de 1939.

Isaac Rosa, en su prólogo, subraya que estas novelas recuperan “no la versión gruesa del primer franquismo, obviamente, sino la reelaboración más sofisticada que en los últimos años de la dictadura se hizo y que dio por buena la transición” (2015: 12). Para sustentar este argumento hace

falta asumir sin matices la premisa inicial que ambos autores comparten: que la España surgida de la Constitución de 1978 no sería más que la perpetuación de la dictadura con nuevos ropajes. Cercas, sin embargo, no puede estar más en desacuerdo con lo que define como “un viejo discurso de extrema izquierda que argumenta que la transición fue consecuencia de un fraude”, una estafa que habría sido pergeñada por franquistas deseosos de quedarse en el poder a toda costa y por una izquierda claudicante, “cuyo resultado no fue una auténtica ruptura con el franquismo y dejó el poder real del país en las mismas manos que lo usurpaban durante la dictadura” (*Anatomía*: 431).

Al situar en el mismo plano y convertir en equivalentes la transición y el franquismo, se produce un notable error de atribución. Novelas como *Soldados de Salamina* o *Anatomía de un instante* no suponen una condena en bloque de la Transición. Es correcto interpretar el eje central de *Soldados de Salamina* como un acto de perdón, un libro que aboga por la reconciliación, pero no por el olvido. Por ello habría que recordar que el discurso vertebrador de la dictadura no consistía en la reconciliación de los españoles, sino más bien en todo lo contrario, en la perpetuación de la victoria sobre la anti-España. No deja de constituir una ironía que la palabra reconciliación haya terminado por asociarse a un discurso conservador. La historia, sin embargo, desautoriza esta visión de manera palmaria. Sin extendernos demasiado en este punto, habría que recordar que fue Manuel Azaña (presidente de la Segunda República) quien el 18 de julio de 1938, tras dos años de Guerra Civil, pidió a los españoles que en el futuro pudieran superar los odios.

Cuando la antorcha pase a otras manos, a otros hombres, a otras generaciones, que les hierva la sangre iracunda y otra vez el genio español vuelva a enfurecerse con la intolerancia y con el odio y con el apetito de destrucción, que piensen en los muertos y escuchen su lección: la de esos hombres que han caído magníficamente por un ideal grandioso y que ahora, abrigados en la tierra materna, ya no tienen odio, ya no tienen rencor, y nos envían, con los destellos de su luz, tranquila y remota como la de una estrella, el mensaje de la patria eterna que dice a todos sus hijos: Paz, piedad, perdón. (Azaña, 1983: 288).

El afán de reconciliación surge por tanto en España con un significado muy distinto al que hoy dibujan los académicos, políticos e intelectuales más críticos con la transición. En las antípodas de lo que podría entenderse como una maquiavélica y sutil estrategia del franquismo para perpetuarse en el tiempo, este espíritu de reconciliación aparece por primera vez en 1956, nada menos que en una declaración del Partido Comunista en el exilio. El título de este documento, por otro lado, hace innecesarias excesivas aclaraciones sobre el objetivo que perseguían sus redactores: “Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español“. El espíritu de Franco no era en caso algo (y tener que escribir esto en 2016 no deja de ser una solemne obviedad) el de la reconciliación entre los españoles. Aunque detrás de la denuncia de la transición haya una propósito de reivindicar con más vehemencia el legado de la República y el olvido de los derrotados en la Guerra, sería un error que, para recordar el dolor sufrido por abuelos, un importante sector de los nietos de la Guerra olvidase las importantes conquistas democráticas alcanzadas por sus padres.

En el trasfondo del espíritu de concordia de la Transición tuvo bastante más peso del que suele reconocerse la experiencia de las figuras históricas del republicanismo y el socialismo español

en el exilio, así como de los intelectuales del interior pronto desengañados por la funesta realidad de la dictadura. Entre los primeros podemos señalar al socialista Luis Araquistáin, uno de los defensores de la llamada bolchevización del PSOE en los años treinta y representante del ala caballerista durante la República. Entre los segundos, a Dionisio Ridruejo, falangista de camisa vieja que terminó en las filas de la oposición democrática. El historiador Juan Francisco Fuentes recuerda así la importancia de estas figuras en la construcción de una nueva etapa que dejase atrás el odio.

Muchos de quienes dedicaron los últimos años de su vida a trabajar por la reconciliación no vivieron para verla, pero sin la aportación de los Prieto, Ridruejo, Marañón, Giménez Fernández o Araquistáin no se entendería el espíritu que hizo posible la transición a la democracia. “Los españoles – escribió el último de los personajes citados, poco antes de morir en el exilio- hemos necesitado cuatro guerras civiles para llegar a la conclusión de que fueron inútiles y absurdas”. Ya era hora. (2011: 555).

Argüir, por tanto, como hacen Rosa y Becerra, que en la actualidad la visión dominante sobre la Guerra Civil coincide con aquella promovida por el franquismo exige una visión de los hechos algo más que sesgada. Este relato sobre el pasado obliga a deformar hasta extremos irreconocibles el modo en que la propaganda del régimen conmemoró el alzamiento nacional (recordemos, por ejemplo, que el 18 de julio fue día festivo hasta 1977), y supone además pasar por alto algo que fuera de las fronteras españolas parece al menos bastante asumido: el hecho de que, pese a ganar la Guerra Civil, el franquismo no ha llegado a ganar la guerra de las ideas. Como hace años recordaba con poética elegancia el historiador marxista Eric Hobsbawm:

After its brief moment at the centre of world history, Spain returned to its position on its margin. Outside Spain, the civil war lived on, as it still does among the rapidly diminishing number of its non-Spanish contemporaries. (...) This is not the case in Spain itself, where all experienced the tragic, murderous and complex impact of civil war, obscured as it was by the mythology and manipulation of the regime of the victors. Nonetheless, in creating the world's memory of the Spanish civil war, the pen, the brush and the camera wielded on behalf of the defeated have proved mightier than the sword and the power of those who won. (Hobsbawm, 2007).

Hemos hablado hasta el momento de una premisa hermenéutica errada y de una premisa moral. La principal falla, con todo, se asienta en una premisa ideológica y partidista. Llegados a este punto, y si nos fijamos de nuevo en el prólogo, parecería que cuando Rosa lamenta que los lectores no encuentran muchas veces en estas novelas “unas claves interpretativas con las que mirar a ese pasado” (2015: 12) lo que el autor de *La mano invisible* echa en falta es un mayor número de visiones del pasado que coincidan punto por punto con las suyas propias. En su reparto de premios y castigos, sólo un escaso número de autores se salvan del donoso escrutinio al que Becerra somete la nueva novela sobre la Guerra Civil. Coinciden, no por casualidad, con un selecto número de autores, pertenecientes al sector situado más a la izquierda en el barco de la literatura española: el propio Rosa, Rafael Chirbes, Belén Gopegui, Rosa Regás. En estos casos, sus novelas no serían una simple moda. Serían las excepciones, los únicos que permitirían encender “la chispa de la

esperanza” reclamada por Walter Benjamin, capaz de devolver la dignidad a los vencidos e impedir que los vencedores de la Guerra sigan -todavía hoy- venciendo en la literatura.

A falta de una mayor distancia para juzgar cómo resistirá la prueba del tiempo esta última oleada de novelas sobre la Guerra Civil, es sensato pensar que, al igual que otros períodos, perdurarán en el futuro un reducido número de obras magníficas y caerán en el olvido toda una serie de títulos francamente prescindibles. La división, en todo caso, dependerá de otros factores más complejos que las afinidades políticas o el grado de militancia de los autores. Tal categorización tal vez pueda tener validez desde un punto de vista meramente ideológico. En efecto, existen diferentes ángulos desde los que interpretar la contienda. Algunos autores la entienden en términos de tragedia colectiva y, sin caer por ello en la equidistancia, llaman a la reconciliación, subrayan lo que uno a los enemigos en lugar de lo que les separa. El momento decisivo de *Soldados de Salamina*, cuando el joven miliciano decide perdonar la vida del falangista Sánchez Mazas, puede entenderse como una victoria de la humanidad por encima de los bandos que se enfrentaron en 1936-1939. También puede entenderse del mismo modo el hecho de que, años después de su fallido fusilamiento en el Collej, Sánchez Mazas intercediese para salvar la vida de los desertores republicanos que le acompañaron a refugiarse en el bosque. La visión de Cercas sobre Sánchez Mazas no es, en caso alguno, condenatoria. El propio autor lo ha explicado en innumerables ocasiones: su objetivo no es juzgar, sino comprender.

Es posible encontrar, por eso mismo, abordajes literarios más beligerantes. Un ejemplo sencillo permite apreciar la diferencia. Para el lector, en *Soldados de Salamina* resulta relativamente factible poder reconciliarse (o poder perdonar) al poeta falangista Sánchez Mazas. Esta operación resulta imposible si el lector lee una historia centrada en exclusiva en el trato a los presos españoles en los campos de concentración nazis. Menos empatía despertarán, sin lugar a dudas, los torturadores que describe Isaac Rosa en *El vano ayer*. O los responsables del Auxilio Social de Falange que organizan una red de tráfico de niños en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado. En Belén Gopegui (*La conquista del aire*) o en Rafael Chirbes (*La caída de Madrid*), los consensos de la transición son interpretados en términos de desencanto y derrota.

No hace falta decir en qué lado de la balanza coloca David Becerra cada una de estas visiones del pasado⁵⁷. Si de lo que se trata es de poner en cuestión o rechazar el consenso político

⁵⁷ Cabe señalar, no obstante, que incluso dentro del flanco más orientado a la izquierda e indudablemente antifranquista David Becerra traza una línea divisoria cuyo maniqueísmo resulta hoy un tanto anacrónico. En las páginas *La Guerra Civil como moda literaria*, toda una novela como *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón es destrozada por centrarse en el enigmático asesinato de José Robles, simpatizante del partido trotskista POUM y traductor de John Dos Passos, a manos de la policía política soviética. Para Becerra, “si bien la violencia empleada por los hombres de la NKVD no puede justificarse de ningún modo, sí hay que sacar a colación la coyuntura en que se produce” (142). Según el académico, esta novela daría pábulo a “otro de los mitos de la historiografía franquista que pervive en la narrativa española actual, a partir de la presencia de la Unión Soviética en la guerra de España”. En los últimos años, la apertura de los archivos soviéticos tras la caída del muro ha permitido a los investigadores conocer con bastante detalle el papel jugado por el NKVD en la persecución y represión del POUM, así como de cualquier elemento que pudiera considerarse trotskista. Dos documentales cinematográficos: *Operación Nikolai. El secuestro y asesinato de Andreu Nin* (1992) y el más reciente *Robles, duelo al sol* (2015), dedicado a la desaparición del traductor de Dos Passos, muestran mediante rigurosas investigaciones que el poder alcanzado por los emisarios soviéticos en la retaguardia republicana no

alcanzado en la transición serán de más ayuda las obras de Rosa o Gopegui que, por ejemplo, las de Muñoz Molina. Lamentablemente, el exceso de dogmatismo y la tendencia a la brocha gorda por parte de Becerra nos aparta del importante e inteligente debate que sin duda plantea este libro, cuya respuesta daría para discutir durante horas: ¿cómo ha de valorarse la dimensión política de libros que inciden en conflictos históricos todavía latentes? Decidir hasta qué punto el lector debe o no (o puede o no) olvidarse de sus convicciones éticas y políticas a la hora de abrir las páginas de una novela no es, ni mucho menos, un debate acotado a la literatura española. Una obra relativamente reciente, *El lector*, ha protagonizado en Alemania polémicas semejantes a las vividas las novelas de Javier Cercas. Su autor, Bernhard Schlink, ha sido muy criticado por poner el dedo en el tabú de la responsabilidad individual en el Holocausto, una cuestión aparentemente zanjada. ¿Podemos comprender o llegar a sentir empatía por una mujer que hubiera trabajado como guardia de seguridad de las SS en un campo de concentración? Que en su novela Schlink decida dejar en suspenso la respuesta en lugar de mostrar una condena sin matices ha despertado reacciones iracundas. En el fondo, tanto en Bernhard Schlink como en Cercas, anida siempre una pregunta generacional: ¿Podemos juzgar a nuestros padres? ¿Y a nuestros abuelos?

El debate podría ser, por tanto, mucho más rico y abierto a distintos puntos de vista. Sin embargo, ni David Becerra ni Isaac Rosa pierden el tiempo en estas cuestiones, como tampoco ofrecen margen a cualquier discurso que no comulgue con sus postulados ideológicos. Esta condena al grueso de la narrativa reciente española supone una defensa, poco o nada disimulada, de una visión instrumental de la literatura, con unos fines políticos ciertamente estrechos, según la cual el trabajo del escritor debe supeditarse al de propagandista. Desde esta perspectiva, parecería que el verdadero valor de una obra literaria sobre la Guerra Civil habría de ponderarse exclusivamente en función de cuánto de dura sea o no su crítica al franquismo, cuánto de rotundo sea el desprecio por las renuncias de la transición, o cómo de sentida sea la exaltación elegíaca de la República derrotada. En consecuencia, todo lo que se aparte de este esquema se acercaría a la traición de las víctimas. Tal visión ejemplifica una tendencia de los estudios literarios, afortunadamente minoritaria, que anhela libros libres de ambigüedades, sin zonas grises, donde no quepan dudas sobre quiénes fueron los ángeles y los demonios de la historia. Todo ello, sin pretenderlo, genera una ironía, pues en su repulsa por la cosmovisión postmoderna y por la incertidumbre moral de los novelistas contemporáneos, libros como *La Guerra Civil como moda literaria* terminan por exhibir un rasgo compartido por muchos de los protagonistas de las novelas que critica. También David Becerra manifiesta, de algún modo, una desmedida “nostalgia por el absoluto”, el anhelo por un mundo donde tomar partido -en todos los sentidos de la expresión- resultaba bastante más sencillo.

5.4.1. El impostor entra en escena

Muy laboriosa fue la investigación de la guerra, pues los testigos de cada uno de los sucesos no siempre narraban lo mismo acerca de idénticas acciones, sino conforme a las simpatías por unos o por otros, o conforme a la fidelidad de su memoria.

Tucídides. *Historia de la Guerra del Peloponeso*.

Las mentiras puras no se las cree nadie- continué-. Las buenas mentiras son las mentiras mezcladas, las que contienen una parte de verdad.

Javier Cercas. *El impostor*.

¿Y Cercas? ¿Qué opina Cercas de todo esto? ¿Qué respuestas dan sus libros al supuesto agotamiento de la Guerra Civil como materia literaria? ¿Cómo ha evolucionado el autor extremeño desde que publicara *Soldados de Salamina*? *El impostor*, su último libro publicado hasta la fecha, ahonda en las causas del declinar de la memoria histórica y busca las razones de este desaliento colectivo.

Solo hasta cierto punto puede resultar paradójico que sea Javier Cercas, quizás el escritor español más vinculado a la nueva novela sobre la Guerra Civil, quien primero haya dedicado un libro a criticar la deriva del movimiento por la memoria histórica. Dice Walter Benjamin que “una obra importante, o funda el género o lo supera; y, cuando es perfecta, consigue las dos cosas al mismo tiempo” (1990: 27). Las obras significativas, de acuerdo a estas tesis, se sitúan siempre en los límites de su género. Una línea de pensamiento semejante mostraba a comienzos del siglo XXI la crítica literaria Nora Catelli, quien en una reseña titulada “El nuevo efecto Cercas” estableció de manera contundente: “en 2001 toda narrativa de la Guerra Civil anterior a Javier Cercas pareció convertirse en pasado”. Para esta ensayista argentina, la irrupción de un determinado modelo de novelas centradas en los derrotados republicanos difícilmente podría explicarse “si no se atiende a los cambios drásticos que *Soldados de Salamina* operó, hace menos de dos años, sobre la compleja trama de figuraciones bélicas de la narrativa peninsular” (Catelli, 2002).

La hipótesis de Catelli puede considerarse una exageración demasiado generosa, pero en lo esencial no es errónea. Por supuesto, Javier Cercas no fue el primer novelista en mirar la Guerra Civil desde la perspectiva del presente. Tampoco sería el primero en sondear las sombras del pasado sobre la España actual. (Ya hemos señalado que sólo en 2001, año de publicación de *Soldados de Salamina*, aparecieron en el mercado otras tres novelas de temática similar). No es menos cierto, sin embargo, que en más de un sentido este libro transformó el enfoque de los escritores españoles respecto a la Guerra Civil. Otra forma más directa de decirlo sería señalar que tras su publicación, ningún novelista con intención de aportar algo nuevo al panorama literario podía pasar por alto la novela de Cercas. Hasta tal punto que un escritor como Eduardo Mendoza aseguraba que jamás habría escrito su *Riña de gatos* (2010) sin *Soldados de Salamina*. A su juicio, este libro supuso “un cambio de partitura [...] uno de los primeros libros que inaugura una etapa de literatura sobre la Guerra Civil” (EFE, 2010).

La novela sobre el fusilamiento fallido de Rafael Sánchez Mazas y la búsqueda del misterioso miliciano que decide perdonarle la vida generó en sus primeros meses una aclamación

crítica poco común. También ha suscitado, cabe recordar, un alud de reproches y suspicacias. Pero incluso sus mayores detractores parten de este libro, aunque sea para posicionarse en su contra. Ello puede observarse en novelistas que han reprobado políticamente a Cercas, acusándole de excesiva benevolencia respecto al personaje de Sánchez Mazas y, por extensión, al mismo franquismo. Novelas posteriores, sin margen de dudas más críticas respecto a los pactos de silencio de la Transición, presentan una serie de rasgos (estructura, voz autorial, puntos de giro) manifiestamente tributarios de *Soldados de Salamina*.

Los títulos, a veces, resultan reveladores. Podemos observar con curiosidad el modo Isaac Rosa (*El vano ayer*, 2004) y Benjamín Prado (*Mala gente que camina*, 2006) titulan sus novelas inspirándose en versos de Antonio Machado, un poeta al que Javier Cercas hace alusión en su artículo “Un secreto esencial”, al comienzo de *Soldados de Salamina*, con un comentario que ha llegado a interpretarse como una provocación.

A Manuel [Machado] la sublevación del 18 de julio le sorprendió en Burgos, zona rebelde; a Antonio, en Madrid, zona republicana. Es razonable suponer que, de haber estado en Madrid ese día, Manuel hubiera sido fiel a la República; tal vez sea ocioso preguntarse qué hubiera ocurrido si Antonio llega a estar en Burgos. (*Soldados*: 24).

Como si fueran una respuesta enfática en defensa de la lealtad republicana de Machado, los versos que dan título a estas obras suponen toda una declaración política, más lírico en el caso de Rosa (“el vano ayer engendrará un mañana / vacío y ¡por ventura! pasajero”) y más contundente en el caso de Prado (“mala gente que camina/ y va apestando la tierra...”).

Pero de igual modo que, según Nora Catelli, en 2001 toda narrativa de la Guerra Civil anterior a Javier Cercas pareció convertirse en pasado, podemos preguntarnos en qué medida en 2014 *El impostor* podría marcar un punto de inflexión, el final de la etapa abierta con *Soldados de Salamina*. Por un lado, es demasiado pronto para saberlo. Existen, no obstante, dos importantes aspectos a considerar. El primero es que con su sola aparición *El impostor* provocó un impacto y una polémica inmediatos. Se trataba de la primera novela tras la oleada de literatura sobre la memoria histórica que de forma explícita da por superado (o por fallido) el propio concepto de Memoria histórica. Segundo: aunque ahora mismo carece de sentido augurar las repercusiones de este libro sobre las novelas del futuro, sí podemos percibir sus repercusiones sobre las novelas *del pasado*; es decir, la lectura de *El impostor* nos compele a entender de una forma distinta las novelas sobre la Guerra Civil publicadas en las últimas dos décadas.

El pasado cambiante.

“Toda obra de arte en verdad nueva no sólo supone una ruptura con el pasado, sino que altera el pasado mismo”, asegura Cercas en su artículo “El pasado cambiante”. Esta idea, señala nuestro autor, fue formulada por T.S. Eliot en *La tradición y el talento individual*.

Que las grandes obras de arte modifican el futuro es obvio; pero, ¿pueden también modificar el pasado? ¿Es el pasado modificable? En 1951, Jorge Luis Borges retomó e ilustró esa idea provocadora, y en Kafka y sus precursores sostiene que todo escritor crea a sus precursores, porque su labor, igual que modifica el futuro, modifica nuestra concepción del pasado. (“El pasado cambiante”, 2013).

La literatura de Kafka, según este principio, obliga a leer de otro modo a toda una serie de autores a lo largo de la historia, desde el filósofo presocrático Zenón hasta Herman Melville. Todos ellos pueden engarzarse por el adjetivo kafkiano. Obviamente, sin la aparición de Kafka, esa relación no podría establecerse. Apunta Cercas que lo mismo puede decirse del arte (Picasso cambia nuestra visión de Velázquez) o del cine (miramos de otro modo las películas de Ingmar Bergman después de Woody Allen). La Historia abunda en estos cambios de percepción. Pregunta Cercas: “¿No dota la Guerra Civil de un sentido distinto a las guerras carlistas, o a nuestra entera historia moderna? ¿Y no dota la Transición de un sentido nuevo a la Guerra Civil?”.

Lo que vale para la literatura y el arte en general vale también para la historia. ¿Valdrá incluso para nuestras meras biografías? Si así fuera, un hecho indigno podría arruinar una vida correcta, y un hecho digno podría salvar una vida miserable. Si así fuera, existiría la redención, o algo muy parecido. Sería bonito. Añadamos que lo más probable es que Kafka -quien escribió que hay una cantidad infinita de esperanza, sólo que no para nosotros- no creyera en ello. (“El pasado cambiante”, 2013).

Llevando un paso más allá la lógica de Cercas, lo que es válido para la biografía habría de serlo para su bibliografía. De ahí que la última novela del escritor de Ibañerando provoque, ineludiblemente, una lectura diferente de sus anteriores títulos.

Una de las metáforas fundamentales de los textos de nuestro autor, en cuanto a su proyecto literario, es la del espejo. Con frecuencia sus libros suponen un contrapunto o una visión invertida de su obra anterior. Si *Anatomía de un instante* (2009) cuenta la transición a través de sus figuras protagonistas (Adolfo Suárez, Santiago Carrillo, Gutiérrez Mellado), su siguiente novela *Las leyes de la frontera* (2012) narra la misma etapa por medio de sus víctimas, una generación sepultada por las drogas. En 2014, *El impostor* muestra otra dimensión especular. Tras su publicación no podemos leer de igual manera *Soldados de Salamina*, libro al que hace constante alusión⁵⁸.

Volvemos por tanto a las preguntas que hacíamos al comienzo de este epígrafe: ¿*El impostor*

⁵⁸ Este juicio que aquí apuntamos quedó confirmado cuando después de redactada esta Tesis pudimos tener acceso al borrador definitivo de la que hasta la fecha es la última novela de Javier Cercas, *El monarca de las sombras*, cuya publicación se anuncia para febrero de 2017. Leyendo este libro, basado en la historia de Manuel Mena, un tío de la madre de Cercas, falangista y alférez del ejército franquista, fallecido a los 19 años durante la batalla del Ebro, pudimos entender que detrás del intento del autor por comprender a Rafael Sánchez Mazas se encuentra, igualmente, un intento por comprender la historia de su propia familia. Esto se resume en una frase que este libro pone en boca de David Trueba, director de la adaptación cinematográfica *Soldados de Salamina* y convertido también en personaje de *El monarca de las sombras*: “Ahora comprendo que en *Soldados de Salamina* inventaste un héroe republicano para esconder que el héroe de tu familia era un franquista” (*Monarca*: 43).

favorece (o provoca, o exige) una lectura distinta de la obra de Cercas? ¿En qué medida cambia este libro nuestra visión sobre el pasado reciente de España, sobre la Guerra y sobre la Transición? En su parte visible, es la historia de un mentiroso. También es un libro que permite una lectura psicológica. Enric Marco es, como relata la novela, un narcisista patológico, un individuo gris que, al llegar a los cincuenta años, decide cubrirse con un aura de heroísmo movido por un afán compulsivo de admiración. Alguien que a través de las mentiras de la ficción logra soportar las miserias de la realidad. Todos nos construimos una biografía, dirá Cercas. “Enric Marco es lo que somos... pero a lo bestia” (Martínez, 2014).

Pero *El impostor* también es una reflexión sobre la Historia. Es el relato de cómo un país o de cómo una generación de españoles deciden engañarse a sí mismos. Su personaje central es una metáfora. Al igual que Enric Marco, al llegar la Transición la sociedad española no quiso verse a sí misma como cómplice o colaboradora del franquismo, y muchos optaron por crearse una biografía alternativa.

En 2005, al conocerse públicamente la impostura del falso deportado, el historiador Xavier Casals publicaba un artículo con esta pregunta “Marco: ¿Excepción o norma?”

En realidad, la trayectoria de Marco es el vivo reflejo de un tiempo y de un país -la España del posfranquismo- en el que todo el mundo puso en orden sus credenciales de legitimidad política como consideraba conveniente, tanto entre la derecha como entre la izquierda, y no hubo mucho interés en verificarlas. En el caso de las de la izquierda -avaladas por la lucha clandestina- no era necesario, porque se suponían verdaderas. En el de las de la derecha, era baladí hacerlo, porque sus integrantes recreaban el pasado en función de sus conveniencias y mentían *per se*. De este modo, la actuación de Enric Marco no deja de tener una dimensión mucho más amplia que la que hoy se le atribuye, pues es el espejo de una etapa en la que nadie tuvo mucho interés en reabrir sumarios y archivos, e incluso en revivir recuerdos. Marco, pues, no es una excepción, sino un exponente destacado de un amplio proceso de recreación del pasado. (Casals, 2005).

Durante esos años, dirá también Cercas, España fue un país tan narcisista como Marco. La democracia, por tanto, se construyó sobre una gran mentira colectiva y sobre una larga serie de pequeñas mentiras individuales. La de Enric Marco sería la mayor de todas, pero incomprensible sin esa placenta de reinención colectiva.

Marco se inventó un pasado (o lo adornó o lo maquilló) en un momento en que alrededor de él, en España, casi todo el mundo estaba adornando o maquillando su pasado, o inventándose; Marco reinventó su vida en un momento en que el país entero estaba reinventándose. Es lo que ocurrió durante la transición de la dictadura a la democracia en España. Muerto Franco, casi todo el mundo empezó a construirse un pasado para encajar en el presente y prepararse para futuro. Lo hicieron políticos, intelectuales y periodistas de primera fila, de segunda fila y de tercera fila, pero también personas de todo tipo, personas de a pie; lo hizo gente de derechas y gente de izquierdas (...) Al menos durante aquellos años las mentiras de Marco no fueron la excepción, sino la norma, y en el fondo se limitó a exagerar hasta el extremo una práctica por entonces común. (*Impostor*: 233).

El impostor no sólo disecciona una tras otra las sucesivas mentiras de Enric Marco. Igualmente,

expone el barniz fantasioso de buena parte del heroísmo antifranquista en España. Todo ello supone una incómoda denuncia del travestismo ideológico de amplios sectores de la sociedad española tras la muerte de Franco.

Conviene, una vez más, ser extraordinariamente cuidadosos. El mensaje de *El impostor* no es que todos los españoles fueran unos mentirosos durante la transición, o que todos los españoles se creasen un pasado heroico. Menos aún, cabe deducir de estas páginas que en la dictadura no hubiera víctimas y perseguidos. Incluso durante los primeros años de la transición a la democracia, la militancia antifranquista implicaba peligro y sacrificios personales. Cabe recordar, por ejemplo, que la noche del 24 de enero de 1977 cinco abogados laboristas fueron asesinados por un comando de extrema derecha, en lo que se conoció como “la matanza de Atocha”. En enero de 2017 se cumplirá el 40 aniversario de este atentado, una fecha clave en la transición y un punto de inflexión para la legalización del Partido Comunista de España. Los cinco asesinados (Luis Javier Benavides, Enrique Valdelvira, Javier Sauquillo, Serafín Holgado y Ángel Rodríguez) demuestran que existía una oposición real a la dictadura, y que esa oposición entrañaba un riesgo considerable. Sin embargo, ninguno de ellos, como tampoco ninguno de sus compañeros malheridos (Alejandro Ruiz-Huerta, Luis Ramos, Dolores González y Miguel Sarabia) hizo nunca ostentación de heroísmo. Quizás porque como escribe Víctor Klemperer en *La lengua del tercer Reich*: “tanto más puro y significativo es el heroísmo cuanto mayor es el silencio, menor su público, menos rentable para el héroe, menos decorativo”. Hubo, por lo tanto, resistentes al franquismo en España. Por esto sería incorrecto insinuar, o pensar que Cercas insinúa en *El impostor*, que todos los españoles mintieran sobre su pasado.

Algo diferente, sin embargo, consiste en apuntar un hecho incontestable: que la sociedad española, el país en su conjunto, mudó muy rápidamente de piel y se construyó un pasado a medida. Todo esto no es algo exclusivo del caso español. Es frecuente que los países que atraviesan por un período de transición política (ya sea el caso de la Alemania del Este, la Sudáfrica del *apartheid* o las repúblicas ex yugoslavas) cambien a velocidad de vértigo la forma de comprenderse y definirse a sí mismos, así como la manera de percibir su propio pasado. Los españoles que pasaron del franquismo a la democracia no fueron, en este sentido, una excepción a la norma.

Chantajos y negocios.

“Las cosas fluctúan, no puede encontrarse ningún punto fijo de observación, somos historia y nos movemos con ella”, escribía el filósofo y escritor Rüdiger Safranski (2008: 143). En la misma línea, E. H. Gombrich afirmaba: “cualquier historiador que haya vivido lo suficiente para experimentar qué sucede a medida que el presente se convierte en pasado, tiene algo que decir de cómo cambian los perfiles con la distancia” (2008: 600). Dicha sensación fue experimentada con cierta sorpresa por el propio autor de la presente Tesis a medida que redactaba estas páginas. En apenas tres años (el período comprendido entre el estallido de la crisis económica en 2008 y la mayoría absoluta del Partido Popular en noviembre de 2011) el renovado interés de los españoles por los años más negros del pasado se esfumaba súbitamente de la esfera pública. “Que lejos se nos queda ya el pasado de hace sólo unos años”, escribía Antonio Muñoz Molina en *Todo lo que era sólido*. “En algún momento cruzamos sin advertirlo la frontera hacia este tiempo de ahora y cuando nos dimos cuenta y quisimos mirar atrás para comprobar en qué punto había sucedido el tránsito nos pareció

asombroso” (2013: 9). Ante la calamitosa situación económica provocada por el derrumbe de la burbuja inmobiliaria, y con uno de cada cuatro españoles en paro, la memoria histórica pasó a ocupar un lugar muy secundario entre las preocupaciones de la ciudadanía.

No cabe duda, pues, de que al igual que las circunstancias históricas y generacionales provocaron en los primeros años del siglo XXI un inesperado afán por encarar asuntos no resueltos del pasado, apenas una década más tarde otras circunstancias históricas, sociales, económicas y políticas resultaran determinantes en el ocaso de este movimiento ciudadano. En el áspero debate sobre qué es más relevante para explicar el declive de la memoria histórica, habría sin embargo otros dos factores que, en opinión de Javier Cercas, deben tenerse en cuenta. Se trataría de dos circunstancias distintas que habrían pervertido los propósitos iniciales de este movimiento: Primero (1) una trampa intelectual: “el chantaje del testigo”, la veneración acrítica del testimonio por encima de los hechos. Y segundo (2) Más grave si cabe, la progresiva degeneración de la llamada memoria histórica hacia una “industria de la memoria”.

A) El chantaje del testigo

Ya hemos visto páginas atrás que uno de los motores que empuja a los españoles a interesarse por la memoria histórica no es otro que la constatación de la desaparición física de los supervivientes. O se conoce ahora su verdad o, de otro modo, no se conocerá nunca. En *El impostor*, hacia las primeras páginas de la novela, Santi Fillol, el director argentino de la película *Ich bin Enric Marco* espeta lo siguiente al narrador (el personaje intradiegetico Cercas):

-Enric es pura ficción. ¿No te das cuenta? Todo él es una ficción enorme, una ficción, además, incrustada en la realidad, encarnada en ella. Enric es igual que don Quijote: no se conformó con vivir una vida mediocre y quiso vivir una vida a lo grande; y, como no la tenía a su alcance, se la inventó. -Hablas de Marco como si fuera un héroe. Es lo que es: un héroe y un villano, todo a la vez; o un héroe y un villano y además un pícaro. Así de complicada es la cosa; y así de interesante. No sé si tus otras ficciones pueden esperar, pero ésta no: Enric tiene ochenta y ocho años. Cualquiera día se morirá, y su historia se quedará sin contarse. En fin –concluyó– haz lo que quieras. (*Impostor*: 33)

Como en un espejo invertido, lo que en las novelas anteriores podía entenderse como un estímulo para conocer una verdad ocultada por los vencedores de la Guerra, en esta ocasión consiste en la búsqueda para entender las mentiras de un personaje. De este modo, en lugar de subrayarse el valor del testimonio como una vía para alcanzar una verdad más completa, o una verdad capaz de cubrir los huecos que no alcanza la historiografía, en este caso el personaje de Marco sirve como una admonición. Su testimonio no pone en valor el papel de los testigos, más bien al revés. “La mentira”, escribía Xavier Casals, “ha impactado porque ha sido una invención creada sobre lo más sagrado, el recuerdo de las víctimas. Potencialmente, constituye una segunda muerte de éstas (ahora relegada al campo de la memoria), en la medida en que su tragedia puede quedar ahogada por el descrédito y un ‘todo es mentira’ generalizado” (Casals, 2005). Javier Cercas igualmente se

pregunta si el caso Marco podría haberse producido en otro lugar, en otro país de nuestro entorno:

Alguna vez se ha insinuado que el caso Marco quizá sólo pudo darse en España, un país con una compleja, deficitaria digestión de su pasado reciente, donde hubo pocas víctimas del nazismo por comparación con casi todos los demás países de Europa (...), donde todavía a principios del siglo XXI apenas existían estudios fiables sobre las víctimas del genocidio nazi y donde el Holocausto no figura en un lugar principal de la memoria colectiva (*Impostor*: 271).

En conclusión, “aunque Marco se vendía como un remedio contra esa tara nacional, en realidad era la mejor prueba de dicha tara” (*Impostor*: 271). Acto seguido, Cercas matiza: no solamente en España ha habido impostores que se hicieran pasar por víctimas del Holocausto, “pero no es un intento de halagar el tradicional masoquismo español reconocer que, en gran parte a causa de la dictadura de cuarenta años que siguió a la guerra, España estaba mejor preparada que casi cualquier otro país de Europa para generar el caso Marco” (274).

La impostura de Marco encontró un terreno abonado por el escaso conocimiento del pasado reciente. Pero es posible añadir otra respuesta, relacionada con la sacralización de los testigos del Holocausto. A juicio de Cercas, en los últimos años el testigo ha adquirido “un prestigio tan desmesurado que nadie se atreve a cuestionar su autoridad”. Nuestro autor denomina a este fenómeno “el chantaje del testigo”, según un artículo publicado en *El País Semanal*, y al que acude de nuevo en las páginas de *El impostor* (276-279). Por el interés de este texto -por el modo en que arroja luz sobre el modo en que ha variado decisivamente la mirada de Cercas hacia la Historia- consideramos de utilidad reproducirlo aquí íntegramente.

El chantaje del testigo

No falla: cada vez que, en una discusión sobre historia reciente, se produce una discrepancia entre la versión del historiador y la versión del testigo, algún testigo esgrime el argumento imbatible: "¿Y usted qué sabe de aquello, si no estaba allí?". Quien estuvo allí -el testigo- posee la verdad de los hechos; quien llegó después -el historiador- posee apenas fragmentos, ecos y sombras de la verdad. Elie Wiesel, superviviente de Auschwitz y Buchenwald, lo ha dicho con un ejemplo: para él, los supervivientes de los campos de concentración nazis "tienen que decir sobre lo que allí pasó más que todos los historiadores juntos", porque "sólo los que estuvieron allí saben lo que fue aquello; los demás nunca lo sabrán". Esto, me parece, no es un argumento: es el chantaje del testigo.

Tomo la cita de Wiesel de un necesario alegato en favor de la historia publicado por Santos Juliá en la revista *Claves* (nº 207). Necesario porque, en un tiempo saturado de memoria, ésta amenaza con sustituir a la historia. Mal asunto. La memoria y la historia son, en principio, opuestas: la memoria es individual, parcial y subjetiva; en cambio, la historia es colectiva y aspira a ser total y objetiva. La memoria y la historia también son complementarias: la historia dota a la memoria de un sentido; la memoria es un instrumento, un ingrediente, una parte de la historia. Pero la memoria no es la historia. Elie Wiesel tiene razón, aunque sólo a medias: los supervivientes de los campos nazis son los únicos que conocen de verdad el horror incalculable de aquel experimento diabólico; pero eso no significa que entendiesen el experimento, y sí más bien que, demasiado ocupados con su propia supervivencia, quizá se hallan en la peor situación posible para entenderlo. Tolstói afirma en *Guerra y paz* que "el individuo que desempeña un papel en el acontecer histórico nunca entiende su significado". En la undécima parte de *Guerra y paz*, Pierre Bezujov se adentra en la batalla de Borodino; va en busca de las glorias que ha leído en los libros, pero lo único que encuentra es un caos absoluto o, como escribe Isaiah Berlin, "la confusión habitual de los individuos, ocupados en satisfacer al azar tal o cual deseo humano (...). una sucesión de accidentes cuyos orígenes y cuyas consecuencias, en general, no se puede rastrear ni predecir". Treinta años antes de *Guerra y paz*, Stendhal concibió una escena semejante: al principio de *La cartuja de Parma*, Fabrizio del Dongo, ferviente admirador de Napoleón, toma parte en Waterloo, pero, igual que Bezujov en Borodino, no entiende nada o sólo entiende que la guerra es un caos absoluto y no "aquel noble y común arrebató de almas generosas que él se había imaginado por las proclamas de Napoleón". Claro que hay en el testimonio de Bezujov y de Del Dongo una verdad profunda, según la cual la guerra no es, para quienes intervienen en ella, más que un cuento lleno de ruido y de furia, que no significa nada. Pero la verdad de Bezujov y de Del Dongo no es toda la verdad; precisamente porque no participó en Borodino ni en Waterloo, el historiador puede silenciar el ruido y aplacar la furia, inscribir Borodino y Waterloo en la serie de las guerras napoleónicas y la serie de las guerras napoleónicas en la serie de la historia del siglo XIX o de la historia a secas, y de ese modo darle un sentido al cuento. A menos que sea muy ingenuo (o muy soberbio), el historiador no pretende alcanzar así la verdad absoluta, que es la suma de infinitas verdades parciales, y como tal inalcanzable; pero, a menos que sea muy inconsciente (o muy perezoso), el historiador sabe que tiene la obligación de acercarse al máximo a esa verdad perfecta, y la posibilidad de hacerlo más que nadie.

Un historiador no es un juez; pero la forma de operar de un juez se parece a la de un historiador: como el juez, el historiador busca la verdad; como el juez, el historiador estudia documentos, verifica pruebas, relaciona hechos, interroga a testigos; como el juez, el historiador emite un veredicto. Este veredicto no es definitivo: puede ser recurrido, revisado, refutado; pero es un veredicto. Lo emite el juez, o el historiador, no el testigo. Éste no siempre tiene razón; la razón del testigo es su memoria, y la memoria es frágil y, a menudo, interesada: no siempre se recuerda bien; no siempre se acierta a separar el recuerdo de la invención; no siempre se recuerda lo que ocurrió, sino lo que ya otras veces recordamos que ocurrió, o lo que otros testigos han dicho que ocurrió, o simplemente lo que nos conviene recordar que ocurrió. De esto, desde luego, el testigo no tiene la culpa (o no siempre): al fin y al cabo, él sólo responde ante sus recuerdos; el historiador, en cambio, responde ante la verdad. Y, como responde ante la verdad, no puede aceptar el chantaje del testigo; llegado el caso, debe tener el coraje de negarle la razón. En tiempo de memoria, la historia para los historiadores.

Como era previsible, este alegato en defensa de la historia académica y en contra del testimonio oral encontró respuestas inmediatas: alegres felicitaciones de los guardianes de la historiografía y una aguda consternación -o más bien desengaño- entre quienes todavía veían a Cercas como un compañero de equipo en el movimiento por la recuperación de la memoria.

Manuel Reyes Mate, premio nacional de ensayo por *La herencia del olvido*, considera que esta vez el escritor extremeño se había dado un tiro en el pie. Enric Marco, según recordaba el filósofo, no es el primer estafador del Holocausto. Veinte años antes, un libro inventado sobre una falsa infancia en un campo de exterminio provocó un cataclismo semejante.

Un engaño en el testimonio suponía un atentado al pensar después de Auschwitz y eso no se podía tolerar. El debate consiguiente se centró en la verdad de lo ocurrido y cómo contarlo. Estaba claro que había zonas de aquella realidad que escapaban a la historia y solo nos eran accesibles desde la memoria, que no es solo subjetiva, sino objetiva; que no produce solo sentimientos, sino también conocimiento. La memoria del filósofo o la del narrador no es la del historiador. Muchos de estos debates asoman en la poderosa novela de Cercas, aunque él, cuando ejerce de ensayista, opta por desacreditar la memoria. Se cuela en su obra el debate español sobre memoria e historia y eso desorienta mucho. Porque al entender la memoria como quieren los historiadores (algo subjetivo y sentimental), tira piedras sobre su propio tejado. (Reyes Mate, 2014).

Santos Juliá en cambio celebra que *El impostor* reivindique la fría historia (los hechos) tras un período de excesiva candidez emocional:

Ante esa avalancha memorialista, el empeño de narrar, tras una dura indagación, los hechos de otros tiempos tal como verdaderamente ocurrieron se despreció como una risible pretensión, como una pasión inútil por conocer ese lugar extraño que es siempre el pasado. Y, sin embargo, nunca se repetirá demasiado que es ahí, en la austera pasión por el hecho, de la que hablaba Yerushalmi, donde radica la única posibilidad de que en la foto del pasado no desaparezca la cara de un hombre para dejar solo su sombrero, que ningún Stalin pueda suprimir del cuadro a ningún Trotski. No que la memoria se reduzca al ámbito de lo privado, sino que, para que cuando sea pública no caiga en mera manipulación o en industria de falsos testigos o de gestores de la cultura. (Juliá, 2014).

En el libro de *Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen*, publicado por Benito Bermejo en 2002 y reeditado en 2015 con prólogo de Javier Cercas, nuestro autor vuelve a esta polémica y de forma cordial responde a la crítica de Reyes Mate. De acuerdo con Cercas, al igual que conviene ser crítico con la Historia, habría que ser igualmente crítico con la memoria, pues sacralizar la memoria puede ser el primer paso para acabar con la memoria, pues si bien la memoria es indispensable, ésta no puede invadir la historia ni volvernos acríticos.

Por su parte, Sebastiaan Faber, en su lectura de *El impostor*, se muestra decepcionado con lo que considera “pereza intelectual” del autor, al que acusa de simplificar un debate de más hondo calado. Para Faber, no resulta de recibo reducir el fenómeno de la memoria histórico a sus abusos, y menos aún contrastándola con una noción de la historiografía como método académico aparentemente objetivo. “Cercas se limita a cortar y pegar un artículo de opinión suyo, no para

señalar cómo la redacción de *El impostor* le ha permitido matizar las intuiciones formuladas en un texto de ocasión escrito hace varios años, sino más bien para confirmarlas tal cual”, escribe, “de ahí que su reflexión sobre el papel de los medios de comunicación y su tratamiento de la figura del testigo resulte más bien superficial” (Faber, 2015). El novelista, por tanto, habría caído en una contraposición más bien descuidada entre Historia y Memoria, sin tener en cuenta lo mucho que se ha escrito sobre estos asuntos en los últimos diez años. Pero habría algo aún más desmoralizador, leemos en “Javier Cercas y ‘El impostor’, o el triunfo del kitsch”. Según Faber, “Cercas prefiere ver las cosas de forma más sencilla y fatalista. Para él, la excesiva mediatización, de los temas planteados por el movimiento cívico en torno a las fosas ha bastado para deslegitimar sus reclamaciones” (2015).

B) La industria de la memoria

“Tanto más puro y significativo es el heroísmo cuanto mayor es el silencio, menor su público, menos rentable para el héroe, menos decorativo”.

Victor Klemplerer. *La lengua del Tercer Reich*

Porque en el fondo, si el proyectil lanzado contra el estatus alcanzado por los testigos levantó polémica en foros intelectuales, más inmediatas fueron las reacciones ante otra reflexión de efectos abrasivos. “Había algo mucho más sospechoso, mucho más peligroso también, y es que lo que había empezado como una necesidad profunda del país se convirtió muy pronto en otra moda superficial (...) era la transformación de la memoria histórica en la industria de la memoria” (*Impostor*: 205). En casi todas las entrevistas concedidas con motivo de la presentación de su novela una misma frase se convirtió en el titular preferido por los redactores de los principales periódicos. *El País*: “La memoria histórica se ha vuelto una industria” (15/11/2014). *ABC*: “La memoria histórica se convirtió en lo que yo llamo la “industria de la memoria” (20/11/2014). *El Diario*: “El problema de la memoria histórica es que se convirtió en un negocio” (13/11/2014).

Para quienes habían seguido su trayectoria intelectual, estas reflexiones en realidad no sorprendieron tanto. Desde la publicación de *Soldados de Salamina*, Cercas ha mirado con escepticismo la unión del sustantivo “memoria” con el adjetivo adjunto “histórica”. A su juicio, constituye una expresión contradictoria que junto a un oxímoron contiene un eufemismo: “la llamada memoria histórica era en realidad la memoria de las víctimas republicanas, y recuperarla o reivindicarla equivalía a reivindicar la reparación completa de esas víctimas” (*Impostor*: 298). Todo ello podía ser una causa noble (“una reivindicación perfectamente justa”), como también es de justicia, añadía el autor, exigir justicia y verdad sobre la Guerra Civil y el franquismo para superar de manera definitiva ese pasado terrible.

Como ya hemos mencionado, hacia los primeros años del nuevo siglo el movimiento por la recuperación de la memoria histórica alcanzó su apoteosis. Coincidió con los años en que Enric

Marco estuvo al frente de la Amical de Mauthausen. Coincidió también con el eco mediático alcanzado por las exhumaciones de cadáveres. Y coincidió -no conviene pasar por alto- con el éxito imprevisto de la novela *Soldados de Salamina*. “Hubo un gran interés por la historia o al menos por esa parte de la historia” (*Impostor*: 300). Se trataba, ni más ni menos, que “de saciar la curiosidad de un público ávido de información sobre un período histórico hasta entonces silenciado o tergiversado por la dictadura”.

Dentro de esta súbita oleada de interés hacia el pasado más convulso, Cercas no obstante mostraba (en charlas, en artículos, en entrevistas) discrepancias relevantes; un punto de vista divergente que en más de una ocasión llegaba a chocar a lectores que acudían a sus charlas esperando un mensaje más afín a las ideas de, por ejemplo, la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH). Recordemos, sin ir más lejos, que nuestro autor niega que en España se hubiera firmado un pacto de olvido⁵⁹. Su enfoque es muy distinto. Es cierto, considera, que una de las carencias de la Transición consistió en “que no se investigara públicamente y a fondo el pasado cercano ni se persiguieran los crímenes de la dictadura ni se resarciera por completo a las víctimas” (*Impostor*: 300). Son necesarias, sin embargo, ciertas matizaciones. En los años setenta esa causa quedó postergada, pero todos los actores políticos, y la propia sociedad, la tenían presente. El olvido vendría después.

Si acaso, el silencio llegó más tarde, ya en los años ochenta, cuando la derecha que precedía del franquismo estaba en la oposición seguía sin interesarle hablar del pasado, porque sólo tenía cosas que perder haciéndolo, y a la izquierda socialista que estaba en el poder dejó de interesarle hacerlo, porque haciéndolo no tenía nada que ganar. En cuanto a los demás, estábamos demasiado pendientes de disfrutar de nuestra limpia modernidad flamante de europeos ricos y civilizados para ocuparnos de nuestra sucia historia inmediata de españoles harapientos y fraticidas. (*Impostor*: 301).

Las aguas del pasado fluyeron de forma subterránea durante los ochenta, hasta emerger, como un géiser, a finales de la década siguiente. De acuerdo con nuestro autor, en el magma de la memoria histórica se daba la concentración de tres elementos. Primero, en toda Europa no paraba de germinar el culto de las conmemoraciones, en especial en lo referido al Holocausto. Segundo, el pasado volvía a ofrecer un capital político en la lucha por el poder, y la izquierda descubrió que podía usar el recuerdo de la guerra y el franquismo para desbancar a la derecha. Tercero, estaba madurando una nueva generación de españoles (los nietos de la guerra), “la de quienes no teníamos una experiencia personal de la guerra y apenas del franquismo, pero de golpe descubrimos que el pasado es el

⁵⁹ Conviene recordar aquí la opinión de Javier Cercas que anotamos en el bloque dedicado a la transición a la democracia: “Tampoco es verdad que hubiera un pacto de olvido político; al revés, hubo un pacto de recuerdo, lo que explica que, durante la transición, todos o casi todos los partidos políticos se conjuraran para no repetir los errores que cuarenta años atrás habían provocado la Guerra Civil, y lo que en gran parte explica que pudiera realizarse el inédito salto mortal consistente en pasar de una dictadura a una democracia sin guerra o sin grandes derramamientos de sangre y sin que se desencadenase un conflicto inmanejable. Ese pacto fue un pacto implícito que prohibía usar el ayer inmediato como arma de debate político; si aquel período se hubiese olvidado, hubiese sido una irracionalidad firmarlo; se firmó precisamente porque se recordaba muy bien” (*Impostor*: 300).

presente o una dimensión del presente” (*Impostor*: 302).

En un determinado momento, afirma Cercas, pareció como si la sociedad española diera los pasos adecuados. En 2001, un cuarto de siglo después de la muerte de Franco, parecía rozarse con los dedos lo que no había sido posible lograr en la transición: “Se iban a eliminar los símbolos del franquismo que se seguían en las calles y plazas, se iba a enterrar con dignidad a los muertos, se iba a realizar un inventario de los desaparecidos, se iba a resarcir por completo a las víctimas de la dictadura. Todo eso era más que razonable: era necesario” (*Impostor*: 303).

Y entonces, siempre según el relato de Cercas, llegaron los problemas. En 2008 se promulgaba la llamada Ley de la Memoria histórica. En octubre de ese mismo año, el juez de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón se declaraba competente para investigar la desaparición de las víctimas del franquismo. Estos dos momentos marcaron el cénit del movimiento por la memoria. A partir de ese instante comienza el derrumbamiento. Contra la decisión de Garzón se pronunció el fiscal jefe de la Audiencia Nacional. Se consideró que el juez procuraba pasar por alto la Ley de Amnistía de 1977. En febrero de 2012, Garzón sería condenado a once años de inhabilitación y expulsado de la judicatura. La ley de la Memoria se aprobó, pero su aplicación fue vacilante. La legislación se sirvió tibia y no tardó en enfriarse. Años más tarde, con la llegada al poder del gobierno conservador, quedó congelada. Para Cercas, no obstante, se trataba de una legislación innecesaria, y tal vez contraproducente. “La llamada Ley de la Memoria histórica se reveló muy pronto como lo que era: una ley insuficiente y fría con las víctimas, que parece menos concebida por la izquierda para solucionar el problema del pasado que para mantenerlo vivo durante mucho tiempo y, mientras tanto, poder usarlo contra la derecha” (*Impostor*: 306).

Lo más grave, en este tiempo sería, sin embargo, la progresiva transformación de la memoria histórica en una industria.

¿Qué es la industria de la memoria? Un negocio. ¿Qué produce ese negocio? Un sucedáneo, un abaratamiento, una prostitución de la memoria; también una prostitución y un abaratamiento y un sucedáneo de la historia, porque, en tiempos de memoria, ésta ocupa en gran parte el lugar de la historia. O dicho de otro modo: la industria de la memoria es a la historia auténtica lo que la industria del entretenimiento al auténtico arte y, del mismo modo que el kitsch estético es el resultado de la industria del entretenimiento, el kitsch histórico es el resultado de la industria de la memoria. El kitsch histórico; vale decir: la mentira histórica. (*Impostor*: 305).

Enric Marco, el protagonista de *El impostor*, sería la personificación de ese abaratamiento de la memoria, que el autor describe como un “venenoso forraje sentimental aderezado de buena conciencia histórica”. “Un discurso sin matices ni ambigüedad, sin las complejidades y vacíos y espantos y contradicciones y vértigos y claroscuros morales de la memoria real y de la verdadera historia” (306). El resultado, para Cercas, no puede ser más desalentador. “La moda del pasado pasó otra vez y, sobre todo a partir de la llegada de la crisis económica en 2009, el país dejó de ocuparse del pasado para ocuparse en exclusiva del presente, como si el pasado fuese un lujo que no se podía permitir” (306).

Un diálogo en la Niebla.

Con el colapso económico y después del cambio de Gobierno, la memoria histórica terminó por ocupar un lugar muy secundario en la esfera política. Más allá de efímeras manifestaciones espontáneas, ni siquiera un acontecimiento como la abdicación del Rey Juan Carlos I y la sucesión de su hijo Felipe VI en la corona -el primer cambio en la jefatura del Estado desde la muerte del general Franco- avivó un debate de cierta intensidad sobre la experiencia de la II República y su abrupto final.

La indiferencia y el desinterés generalizado ante este acontecimiento resulta llamativo si se compara con el empuje que apenas una década antes parecía poseer el movimiento por la memoria. En su ensayo *Todo lo que era sólido*, Antonio Muñoz Molina se asombra por la intensidad que alcanzó a comienzos de siglo el debate por asuntos como los papeles de Salamanca o la tumba de Federico García Lorca mientras se cultivaba el desastre de la economía española. “Algo que cuesta recordar de ese pasado de hace tan poco tiempo es la obsesión que había en él por el pasado” (2013: 13).

Hasta el año 2008, los sucesivos gobiernos españoles podían jactarse de mantener un crecimiento económico ininterrumpido durante más de tres lustros. Una prosperidad que se revelaría engañosa y que en la práctica sentaba las bases de la depresión posterior. Causa cierta sorpresa, no obstante, que el período de bonanza económica estuviera en las antípodas de ser una balsa de aceite en términos de paz social. La confrontación política alcanzó niveles inesperados. “Se nos olvida ahora hasta qué punto esos años de prosperidad fueron también de una aspereza civil y una violencia verbal que arreciaban más a medida que había más dinero y que mejoraban como nunca los índices del bienestar y las perspectivas económicas” (Muñoz Molina, 2013: 11.) El propio autor, quien en su novela *La noche de los tiempos* (2009) se acerca al período de la Guerra Civil, acabaría considerando años más tarde que la obsesión por el pasado fue un error colectivo. “Ahora nos damos cuenta de que había una especie de velo que impedía ver la realidad inmediata y presente” (2013: 13). Javier Cercas no llega hasta este punto. En sus artículos, defiende la necesidad de conocer el pasado para entender los conflictos del presente. Aun así, y de manera inevitable, la aspereza de su crítica al movimiento recuperacionista desencadenó airadas respuestas.

En enero de 2015, en un artículo del diario *Público* Vicenç Navarro acusaba al novelista de respaldar el discurso más conservador. Su mensaje, escribía, el mismo que las derechas han estado promocionando desde el poder durante muchos años.

Cercas es incluso más dañino, pues centra su trabajo en la figura de un impostor (...). Y a partir de este hecho concluye que toda memoria histórica tiene una falsificación en ella. Asume que todos somos culpables de impostura y falsificación. Mediante tal socialización de la responsabilidad de lo ocurrido -en la que todos somos responsables- diluye y trivializa el hecho de que hubo personas responsables y otras que no lo fueron (...). Definir ahora la búsqueda de la memoria individual y colectiva de tales personas como una industria es un insulto en letras mayúsculas a aquellos que están haciéndolo con una enorme pobreza de medios y a un enorme coste personal. (Navarro, 2015).

También Sebastiaan Faber, en su artículo titulado “Cercas, o el triunfo del kitsch”, lamentaba que en esta novela se desdeñasen los avances alcanzados por la sociedad española en la búsqueda por comprender el pasado.

Al atribuir el nacimiento del movimiento de la memoria a un fenómeno coyuntural y, en cambio, atribuir su hundimiento a los “abusos” de la “industria”, Cercas no solo exime de responsabilidad al Estado y a la clase política, sino que le quita agencia a los ciudadanos de a pie que se asociaron a partir de 2000 para lograr un cambio político que les hiciera justicia. Y, lo que es más grave, pierde de vista lo que esos actos de asociación tuvieron de regeneración democrática. (Faber, 2015).

Como acierta en señalar esta reseña, “Cercas no es ingenuo; sabe que su historia moral de la España democrática va a sentar mal en muchas partes. De hecho, en sus momentos confesionales la propia novela anticipa duras críticas” (Faber, 2015). El novelista sabe que leer la vida de Enric Marco causará una difícil digestión a muchos de sus lectores. Es consciente, de igual modo, que en todo este debate no es un recién llegado. Sus narraciones han contribuido a la recuperación de la memoria histórica en España. Sus personajes han movido a muchos lectores a interesarse por los derrotados de la II República. Por eso, incluso con más dureza que el más duro de sus críticos, él mismo se enfrenta a estas contradicciones en las páginas de su libro.

En el capítulo 8 de la tercera parte de *El impostor* hay una alteración en la atmósfera del relato. El texto se adentra en un diálogo imaginario. Enric Marco ya no opera aquí como un personaje real; sino que es presentado como un personaje inventado con el que el autor mantiene una conversación figurada. Se trata de un cambio profundo que transforma la naturaleza de la novela. Cercas (narrador) fantasea con que un Enric Marco ficticio se le aparece para acusarle de ser, también él, un farsante, un impostor mayor que el protagonista de su libro: “Por eso me saca en su libro así. De mala manera. En un simple fantaseo. Cuando el libro se está acabando y ya casi está todo dicho...” (*Impostor*: 353).

No es difícil percibir detrás de este pasaje (un ente ficticio que discute con su autor) ecos de dos conocidísimos textos de la tradición literaria española. Dos diálogos metaliterarios *avant la lettre* que Javier Cercas, durante años profesor de Filología Hispánica, conoce sobradamente. El primero de ellos es artículo de Larra “La Nochebuena de 1836. Yo y mi criado. Delirio filosófico”. Como es sabido, en este insólito escrito, uno de los más raros de su autor. Larra se muestra ante sus lectores con una insólita franqueza. No en vano se trata de su último artículo, un texto confesional donde la desesperación del periodista parece preludiar su propio suicidio, ocurrido solo dos meses más tarde. Aquí el sirviente, en un diálogo imaginado, acorrala a Fígaro y le hace ver su hipocresía:

Una voz salió de mi criado, y entre ella y la mía se estableció el siguiente diálogo: -Lástima-dijo la voz, repitiendo mi piadosa exclamación-. ¿Y por qué me has de tener lástima, escritor? Yo a ti, ya lo entiendo. -¿Tú a mí?-pregunté sobrecoigido ya por un terror supersticioso; y es que la voz empezaba a decir verdad. - Escucha: tú vienes triste como de costumbre; yo estoy más alegre que suelo. ¿Por qué ese color pálido, ese rostro deshecho, esas hondas y verdes ojeras que ilumino con mi luz al abrirte todas las noches? (...) ¿Quién debe tener lástima a quién? No pareces criminal; la justicia no te prende al menos; (...) pero a los que arrebatan el sosiego de una familia seduciendo a

la mujer casada o a la hija honesta, a los que roban con los naipes en la mano, a los que matan una existencia con una palabra dicha al oído, con una carta cerrada, a esos ni los llama la sociedad criminales (...) Tú acaso eres de esos criminales y hay un acusador dentro de ti, y ese frac elegante, y esa media de seda, y ese chaleco de tisú de oro que yo te he visto, son tus armas maldecidas. (2009a: 1112).

Un segundo diálogo en el que resulta inevitable pensar es en el que mantienen Unamuno y su personaje Augusto Pérez en *Niebla*. En el capítulo XXXI, hacia el final de la novela, el protagonista se rebela contra su creador. Movido por un pánico existencial, Pérez se planta en la casa de Don Miguel en Salamanca para pedirle cuentas por el rumbo incongruente de su vida como ente de ficción.

Cuando me anunciaron su visita sonreí enigmáticamente y le mandé pasar a mi despacho-librería. Entró en él como un fantasma (...). Empezó hablándome de mis trabajos literarios y más o menos filosóficos, demostrando conocerlos bastante bien, lo que no dejó, ¡claro está! De halagarme, y en seguida empezó a contarme su vida y sus desdichas. (Unamuno, 1987: 277).

En *El impostor* es ahora Enric Marco quien parece conocer muy bien la producción literaria de Cercas. Para empezar, le recordará que él se benefició tanto o más que él de la supuesta industria de la memoria.

Mire... lo que no puede ser es que lleve ya no sé cuántas páginas acusándome de mentir y de engañar, de ser un farsante y de no querer conocerme a mí mismo, o de no querer reconocerse, y todavía no haya dicho que hace usted exactamente igual. Cuénteles la verdad a sus lectores, y a lo mejor entonces empiezan a creerle. - ¿Qué es lo que tengo que contarles? - Todo - ¿Por ejemplo? - Por ejemplo que usted se benefició tanto como yo de eso que llama la industria de la memoria. Y que usted es tan responsable de ella como yo. Tan responsable o más. (355).

A continuación le recrimina que, del mismo modo que las falsas historias de Enric Marco eran las que las que todo el mundo deseaba escuchar, también *Soldados de Salamina* supuso el relato perfecto para miles de lectores necesitados de buena conciencia histórica. “¿Cuántos ejemplares se vendieron? ¿Cuánta gente la leyó? ¿Y de qué iba?”, le increpa este Enric Marco imaginado. “Yo le diré de qué iba: iba de un periodista de su edad, un nieto de la guerra, que al principio de la novela cree que la guerra es algo tan remoto y tan ajeno a él como la batalla de Salamina y al final se da cuenta de que no es verdad, de que el pasado no pasa nunca”. También, se añade, es la novela de un periodista que cree estar buscando a un fascista salvado por un republicano, hasta que descubre que lo que de verdad le interesa es conocer al republicano que salvó al fascista. “Y al final lo descubre, descubre al republicano, que resulta ser un viejo soldado de todas las guerras o de todas las guerras justas, un héroe que representa lo mejor y más noble de su país, y a quien todo el mundo ha olvidado” (*Impostor*: 356).

En este combate de esgrima verbal, en el que narrador y personaje cruzan acusaciones, el Enric Marco imaginado pone a Cercas contra las cuerdas cuando afirma que aquello que ambos han

generado (uno con su novela, otro con su impostura) es en el fondo el mismo monstruo, dos caras de la misma mentira. Ambos, acusa Marco, supieron tocar en el momento oportuno la tecla del sentimentalismo histórico, la dosis ideal de nostalgia política que la sociedad española reclamaba.

- Y ahora dígame otra cosa: ¿quién había oído hablar en España de la memoria histórica cuando se publicó su novela? - ¿No me estará diciendo que la apoteosis de la memoria histórica ocurrió por culpa de mi novela? Soy vanidoso, pero no tonto. - Ocurrió por culpa de su novela y de otras cosas, pero por culpa de su novela también. ¿Cómo se explica si no el éxito que tuvo? ¿Por qué cree que tanta gente la leyó? ¿Por qué era buena? No me haga reír. La gente la leyó porque la necesitaba (...). ¿Sabe cuántos periodistas o estudiantes venían a verme, en 2001 o 2002 o 2003 o 2004 o 2005, creyendo que habían encontrado a su Miralles, a su soldado de todas las guerras justas, a su héroe olvidado? ¿Y qué iba a hacer yo? ¿Mandarles a la mierda? ¿Decirles que los héroes no existen? Claro que no: les daba lo que habían venido a buscar, que era lo que usted les había dado en su novela. (*Impostor*: 357).

Igual que el criado acusaba a Larra por su hipocresía, también aquí Marco acusa a Cercas por su falta de honestidad. “El que no es apasionante, reconozcámoslo, es usted. Podría tener algún interés, pero siendo tan deshonesto, es imposible” (355). El novelista no es mejor que su personaje. “Yo no hice más daño que usted”, se defiende el falso prisionero de Flossenbürg, “y lo hice como usted, con las mismas herramientas”. Es escritor es, por tanto, el mayor de los impostores. No sólo todavía no ha sido descubierto, sino que además recibe elogios por haber practicado el mismo juego que el apestado Marco.

-Aunque no era eso lo que quería decirle. Lo que quería decirle es que usted no puede tirar la piedra y esconder la mano. Usted hizo exactamente lo mismo que yo, usted puso de moda la memoria histórica, o contribuyó a ponerla de moda, usted contribuyó a crear la industria de la memoria, igual que yo, mucho más que yo, pero a usted le premiaron convirtiéndole en un escritor reconocido mientras que a mí me castigaron convirtiéndome en un apestado - Es inútil, no le voy a dar la razón. Y no va a conseguir que me sienta culpable. - Pues lo es. Tanto como yo, o más, porque por lo menos yo he purgado mi culpa, pero usted no. Eso es lo que no entiendo: ¿por qué habiendo hecho lo mismo los dos, usted se lleva la gloria y yo la vergüenza? Y haga el favor de no mentirme otra vez: claro que se siente culpable; usted siempre se siente culpable. ¿Por qué, si no, se estaría psicoanalizando? (*Impostor*: 361).

Cuando la realidad mata

¿Por qué Javier Cercas se lleva la gloria por sus libros y Enric Marco se lleva la vergüenza por sus embustes? Solo hay una respuesta válida a esta pregunta: el novelista tiene reservado el derecho a mentir, a inventar sucesos imaginados; el testigo, el superviviente, tiene vedado ese privilegio. Sin embargo, esta respuesta no agota la discusión. Cercas (hablamos ahora del autor) camina aquí sobre una línea muy delicada. Lo veremos en nuestro siguiente capítulo de esta Tesis, dedicado a los juegos autoficticios: ficcionalizar la propia vida puede acarrear consecuencias poco deseadas. El

escritor de Ibahernando ha jugado con los límites entre realidad e invención. Sus personajes han saltado tantas veces de un mundo a otro (del real al imaginado y viceversa) que esa frontera se encuentra muy desdibujada.

Por otro lado, como han teorizado Barth y Hutcheon, es característico de la novela posmoderna combinar la narración de corte más tradicional con experimentos vanguardistas, de manera que un relato en apariencia realista puede incorporar toda clase de sorpresas. Enric Marco es un personaje real. Su vida, en cambio, es pura ficción. Es una persona que se ha creado una identidad y un pasado falsos, hasta confundir en su memoria los recuerdos ocurridos y los inventados. *El impostor* es un libro que funciona al revés de otras novelas. Cercas sostiene, apoyándose en Vargas Llosa, que normalmente el novelista actúa como un exhibicionista a la inversa:

El novelista parte de la propia experiencia en bruto, de la experiencia personal al desnudo, y, mediante la manipulación de esos datos primarios con las técnicas del novelista -la organización de una estructura, la construcción de un narrador, un tiempo, un espacio, unos personajes-, acaba enmascarando hasta volverla irreconocible incluso para sí mismo la realidad experiencial de la que había partido. (*Agamenón*: 81).

Esta vez, en cambio, el novelista no construye un relato imaginado a partir de una experiencia real. Cercas busca contar una vida real que se esconde tras una biografía ficticia. El libro se propone seguir el rastro a la vida de Enric Marco paso por paso. En un guiño a *El tambor de hojalata*, su primera parte recibe el título de “La piel de la cebolla”, pues como escribía Günter Grass en su obra más conocida: “El recuerdo se asemeja a una cebolla que quisiera ser pelada para dejar al descubierto lo que, letra por letra, puede leerse en ella” (2006: 25).

Como en un juego de muñecas rusas o cajas chinas, detrás de cada mentira se oculta otra más pequeña. En este camino el autor no sólo descubre que Enric Marco mentía acerca de su estancia en un campo de concentración de la Alemania nazi. Descubre además que nunca fue herido durante la Guerra Civil. Encuentra incluso una primera mujer y una hija de las que Enric Marco se desentendió. Hasta detecta una serie de incongruencias que le llevan a dudar de que Marco participase realmente en la defensa de Barcelona el 19 de julio de 1936. Capa a capa se derrumban cada uno de los episodios heroicos con los que *El impostor* no deja de adornar su biografía de cartón. El diálogo entre ambos llega más de una vez a ser agónico.

Ahora que lo recuerdo, quizás esto ocurrió el mismo día en que reconoció por fin que no había vuelto herido del frente, quizá justo después de que lo reconociera. El caso es que, al oír mis palabras, Marco se cogió la cabeza con las manos en un gesto que, aunque era melodramático, no me parecía melodramático; luego imploró: “Por favor, déjeme algo”. Le dejo eso. (*Impostor*: 91).

Volvemos a uno de los motivos recurrentes de *El impostor*: ‘la ficción salva, la realidad mata’, una frase que se repite como un mantra a lo largo de la novela. Sin una ficción -aunque sea pequeña-, sin una minúscula partícula de heroísmo, este individuo se derrumba. Solo la exposición de una

trascendente ha salvado a Marco de una vida existencia vacía y miserable. En la novela es comparado con Don Quijote, o mejor dicho con Alonso Quijano, quien llegado a la última fase de su vida decide no conformarse con una realidad gris y se lanza a vivir las aventuras que ha leído en los libros. No es casualidad que Enric Marco cursara la carrera de Historia y conociera en profundidad los sufrimientos de los presos en los campos de concentración y exterminio. Alonso Quijano podría haberse conformado con publicar un libro de caballerías y Enric Marco podría haber optado por escribir un estudio sobre los deportados españoles en Flossenbürg. Eligió lo más difícil: encarnar a uno de los personajes sobre los que había leído. “Poder reinventarse a sus cincuenta y pico de años, como Alonso Quijano, cambiar de vida y de nombre y de ciudad y de mujer y ser otro, ser capaz de vivir la novela y no tener que limitarse a escribirlas” (*Impostor*: 365).

Una de las características esenciales para entender la importancia que Cercas concede a Enric Marco es su valor simbólico. Su personaje es una metonimia: un espejo a la sociedad española. Marco se reinventó a sí mismo cuando todos los españoles lo hacían. Y sus prodigiosas aventuras y penurias gozaron de un inmenso prestigio durante lo que Cercas llama, la “apoteosis de la memoria”. A lo largo de varios años, los escolares que asistían a sus charlas veían ante ellos a versión más noble y castigada de una España que nunca llegó a ser.

El proceso que emprende el narrador Cercas, y que consiste en despojar a Marco de todas sus máscaras, también afecta al modo en que los españoles han reexaminado su historia desde finales de los años noventa. En sus charlas, Marco se presentaba a sí mismo con una encarnación de la historia de España. En cierto modo, lo fue, pero por motivos opuestos a los que declaraba. Sus charlas retrataban el pasado no por el contenido de sus mentiras, sino por el modo de disfrazar, maquillar o inventar un relato histórico para adaptarse al presente. Esa metamorfosis personal resultaba en el fondo una metamorfosis colectiva. El pasado, como demostraba cada reinención de Marco, no es algo muerto, que yace inerte bajo las capas del tiempo, esperando a que nos acerquemos a describir aquello que ha sido, por el contrario es una criatura viva, un animal en continua transformación.

Nada de esto significa que todos los españoles fueran mentirosos en el tránsito de la dictadura a la democracia. No todos se crearon un pasado de héroes. En las cuatro décadas de dictadura hubo víctimas y perseguidores. La mayor parte de la población habitó, no obstante, en una zona de la Historia bastante menos épica. De modo que el enigma final de Marco, concluye Cercas, es su absoluta normalidad. Desprovista de valores idealizados, desprovista de causas nobles, la visión del autor sobre lo real es desmitificadora. La verdad es “el negativo casi exacto de la novelita de aventuras románticas, edulcorada y falaz, que, consigo mismo en el papel estelar de paladín de la libertad, Marco contó siempre” (105). ¿Y qué es la verdad? Hacia el final del libro podemos leer: “Una cosa gris, sucia, plana, mediocre y fantasmal: apenas lo que necesitaba para mentir. Eso es la verdad, ¿no le parece? Lo que necesitamos para mentir. La verdad es insoportable. Lo espantoso no es la mentira: lo espantoso es la verdad” (361).

El impostor es un libro incómodo, cuya lectura genera una indefinida sensación de malestar. Es un libro donde nadie queda bien, ni siquiera su autor. En esta obra Cercas también se ha expuesto a sí mismo por completo. Ha recibido, como ya hemos apuntado, críticas categóricas. Pero también

elogios rotundos. “Nadie se gusta retratado en el espejo de un novelista cuando el novelista aspira a ser honesto con la verdad de la biografía y de la historia de cada cual”, defendía Jordi Gracia: “Si Marco se hubiese gustado en el libro de Cercas, si nosotros nos gustásemos en el libro de Cercas, no sería un libro de Cercas ni sería la gran novela que es” (Gracia, 2014).

Sin embargo, lo cierto es que, una década y media atrás, a los lectores les encantó verse reflejado en el miliciano Miralles. “Al final lo descubre, descubre al republicano, que resulta ser un viejo soldado de todas las guerras o de todas las guerras justas, un héroe que representa lo mejor y lo más noble de su país” (*Impostor*: 356). Cuando miramos al espejo de la historia, resulta más gratificante reconocerse en la piel de los héroes antes que en el pellejo de los traidores. La verdadera biografía de Marco, su vida exenta de invenciones, tal vez sea más interesante que el relato de cartón-piedra que contó una y mil veces. Enric Marco no fue un idealista, sino un mecánico. Permaneció en Alemania durante la II Guerra Mundial, pero no como resistente antifascista, sino como trabajador voluntario en una empresa alemana por un convenio entre España y Alemania, entre Franco y Hitler. Fue apresado, pero no por sus ideas políticas. Su cautiverio no duró años, sino meses. Y no sufrió las penurias de un campo de concentración, sino el trato reservado a un delincuente común en la cárcel de Kiel.

Difícilmente podía sorprender que un libro así provocase incomodidad. “La especie humana no puede soportar demasiada realidad”, escribió T.S. Eliot en sus *Cuatro cuartetos* (2008: 192). Esa historia de mecánicos mentirosos, pícaros y buscavidas se parece seguramente más a la historia de la mayoría de españoles que la crónica de los desterrados y los héroes que nunca renunciaron a sus ideales. La mentira de Marco nos atañe a todos. Preferimos mirar al pasado y encontrar a un resistente antifascista antes que a un mecánico en un taller de coches que inventa su biografía tras pasar desapercibido durante el franquismo. Después de una época en que Europa (y en especial España) parecía ver en el pasado un sueño de nostalgia política y héroes y víctimas que debían ser rehabilitadas, entrados en la segunda década de este siglo Cercas deja ver en *El impostor* una realidad helada.

El futuro del pasado.

Hemos visto cómo a partir de los años noventa, y aún más claramente desde comienzos del último siglo, para una parte considerable de los escritores españoles resulta inviable pensar en su identidad sin detenerse a pensar en los episodios más oscuros del pasado. Así queda de manifiesto en una nueva corriente novelística que gira obsesivamente en torno a la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra, y que de algún modo considera imposible avanzar en la Historia de España sin mirar hacia el pasado. Esta mirada ha puesto en cuestionamiento el relato de la reconciliación dado por válido en la Transición. Existe la impresión, sin embargo, de que no se ha elaborado otro relato colectivo sobre el pasado que sustituya a los anteriores. El historiador británico Raymond Carr emplea como metáfora “el rostro cambiante de Clío” (2005) para referirse a la manera en que cada nueva generación se enfrenta a las mismas cuestiones con nuevas actitudes. El rostro de la Historia

varía, pero su imagen nunca es del todo desvelada. Perduran, en todo caso, las preguntas.

Con *El impostor* Cercas manifiesta su incomodidad por la ligereza -y hasta el cinismo, o la hipocresía- con la que se han extendido respuestas demasiado fáciles, cómodas y simplificadoras sobre un pasado a propósito del cual, en efecto, no se ha dicho la última palabra. Una lectura superficial nos conduce a pensar que Cercas da por cerrado el tema. Existe otra hipótesis. “Creíamos que el debate había terminado pero sólo estaba dormido”, escribe en su artículo Jordi Gracia (2014). Cercas no entierra la memoria histórica, sino que aviva una discusión que parecía apagarse. Procura que, al retomar la cuestión sobre el pasado, éste regrese a una esfera pública demasiado ocupada en el presente. Sebastiaan Faber, muy crítico con esta novela, deja caer esa posibilidad: “Quiero pensar que le encantaría que *El impostor* suscitara discrepancias y sirviera, precisamente, para reavivar el debate sobre la justicia en relación al pasado dictatorial español” (Faber, 2015). En todo caso, Cercas se muestra pesimista. Fue la última oportunidad, dice, y la perdimos:

Quizás durante años la ficción nos salvó, del mismo modo que durante años salvó a Marco y a Don Quijote; pero al final quizá sólo la realidad pueda salvarnos, del mismo modo que al final la realidad salvó a Don Quijote devolviéndole a Alonso Quijano (...). La pregunta es: ¿quién nos salvará a nosotros? ¿Quién, al menos, hará lo posible por salvarnos? La respuesta es: nadie (*Impostor*: 307).

No obstante, si bien la llamada nueva novela sobre la Guerra Civil comienza a agotarse, la conflictiva relación entre la sociedad española y su pasado sigue abierta. Los objetivos del movimiento por la recuperación de la memoria no han sido alcanzados. En los años inmediatos posteriores al estallido de la última crisis, la creciente inestabilidad económica y política ha desplazado cualquier otra preocupación. En ese contexto, ante el temor de que lo que creíamos sólido desaparezca de un momento a otro, el debate sobre la Guerra Civil y el franquismo parecería secundario. No lo es. El debate, es cierto, no ocupa ya un lugar central de la esfera pública, ni siquiera de la esfera literaria o de la esfera académica. Pero el volcán de la historia no se encuentra inactivo. La experiencia de las últimas décadas enseña, de hecho, que quienes dan este período por superado harán bien en revisar sus predicciones.

Cuanto hemos escrito en este bloque no puede decirnos cómo podría España resolver sus cuentas pendientes con la Historia. Tampoco si es posible hacerlo. Esta Tesis no puede responder a ello. Procuramos, sin embargo haber ayudado a comprender con la mayor precisión posible la naturaleza de esos problemas y el modo en que han sido abordados por toda una serie de novelas. Tras el itinerario seguido, prevalece una sensación de tristeza. Como dictaminó T.S. Eliot en *Los hombres huecos*, “así es como acaba el mundo/ no con un estallido sino con un quejido” (2008: 106). En España se escucharon ambas cosas. La moda de la memoria terminó con un susurro, un tímido mutis fuera de escena en medio del colapso de la economía y el derrumbe de las instituciones. Cuando algunos intelectuales y escritores reaccionaron y pudieron preguntarse por lo que había ocurrido, la primera certeza es que un modo de novelar el pasado convulso español comenzaba a tocar a su fin. Nadie intuye, de momento, el camino a seguir. Tampoco Javier Cercas.

“Aquí no he dejado nada para el libro siguiente, lo he dicho todo en éste, absolutamente todo, hasta el punto de que ahora mismo mi impresión es que no tengo nada más que decir” (“El impostor de *El impostor*”, 2014).

En sus *Tesis de la filosofía de la historia*, el filósofo Walter Benjamin insistía en la necesidad de encontrar en el pasado aquellos restos que permitan encender la chispa de la esperanza. En España, para los derrotados de la guerra, esa chispa se apagó en abril de 1939. Desde entonces pocas veces ha vuelto a encenderse. La novela española ha procurado, durante más de una década, fijar su foco en esas grietas de la historia reciente, pero parece que este período negro de nuestra historia volverá a las tinieblas durante algún tiempo.

La moda del pasado pasó, según Cercas. Volverá, inevitablemente. Los escritores no dejarán de dirigir su mirada, como ha hecho otras veces, hacia la Guerra Civil y los años más oscuros del franquismo. Para quienes nos dedicamos al estudio de las relaciones entre Historia y Literatura, lo interesante en este caso será comprobar nuevamente el modo en que, una vez más, las proyecciones del presente alterarán el pasado mismo. La Historia, según la metáfora de Margaret MacMillan, es siempre ese estanque que corre bajo nuestros pies y en el que nos vemos reflejados. Así lo sostenía Günter Grass en las últimas líneas de *A paso de cangrejo*: “Esto no termina. Esto nunca termina” (2003: 244). En unos años, constituirá una sorpresa saber qué imagen proporcionará ese espejo de la bruja⁶⁰. Pues es una ilusión pensar que de algún modo pueden desaparecer las heridas causadas por una Guerra Civil. Tarde o temprano, saldrán de nuevo a la luz. El modo de lidiar con aquellos años tan terribles y tan decisivos, como apuntaba Faber, no tiene un punto y final. No es un trayecto con una línea de meta, sino más bien un proceso en permanente transformación. Sólo podemos aspirar a convivir con las viejas heridas y con las viejas historias, una tarea que justamente las novelas llevan años enseñándonos a hacer. Porque como nos recuerda Cercas a menudo “ya sabemos que, aunque lo parezca, el pasado no pasa nunca, no puede pasar porque ni siquiera ‘lo dijo Faulkner- es pasado” (*Impostor*: 301).

⁶⁰ Cabe señalar aquí que *El monarca de las sombras*, hasta el momento la última novela de Javier Cercas, termina con estas mismas palabras: “Esto no se acaba, pensé. No se acaba nunca” (*Monarca*: 281)

6. LOS ABISMOS DEL YO: LA NOVELA COMO BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD



Autorretrato con paleta. Rembrandt.
Óleo sobre lienzo. 1661. En Kenwood House (Londres).

6.1. El novelista ante sí mismo

Si se non nouerit
Ovidio.

En el libro tercero de *Las metamorfosis*, el poeta Ovidio narra la transformación en flor de Narciso, joven de gran hermosura que, tras desdeñar el amor de hombres, mujeres y de su más rendida adoradora, la ninfa Eco, es condenado por su engreimiento a enamorarse perdidamente de su propia imagen reflejada en el agua. En su último libro publicado hasta el momento, *El impostor*, Javier Cercas retoma la figura de Narciso. La narración mitológica le permite adentrarse en la personalidad del protagonista de su novela, Enric Marco, quien se fabrica una vida de mentira para obtener la admiración de los demás⁶¹. Entender el significado profundo del cuento de Narciso ayuda a comprender mejor una angustia que atañe a todos los seres humanos: el afán por conocerse y por ser queridos. Este mito, por último, ofrece varias claves que permiten desentrañar en buena medida el interés de los novelistas actuales por convertirse en personajes de sus propias historias, el afán por contarse o novelarse a sí mismos; la tendencia creciente a situar la primera persona del singular (*yo*) en el centro de la creación literaria.

Según la interpretación que Cercas hace de Ovidio, “se trata de una historia trágica, que empieza con un acto de violencia” (*Impostor*: 154). Narciso nace de una violación. Céfiro, el dios del río, rapta y yace con la ninfa Liriope. Tras el encuentro ve la luz un joven de extraordinaria belleza. Su madre, Liriope, consulta al sabio Tiresias si su hijo vivirá mucho tiempo, pregunta ante la cual el anciano ciego responde de manera enigmática: *si se non nouerit* (sí, si no se conoce a sí mismo), una advertencia opuesta por completo al aforismo *γνώθι σεαυτόν* (*gnóthi seautón*, cónocete a ti mismo) inscrito en el Oráculo de Apolo en Delfos.

Al margen del terrible augurio, Narciso disfruta de una vida envidiable. “Durante su adolescencia”, cuenta Cercas siguiendo a Ovidio, “hombres y mujeres se enamoran de él, pero él no corresponde a nadie” (154). Hasta que un día también la ninfa Eco es rechazada por el joven. Avergonzada y dolida por el rechazo, Eco lo maldice: “Ojalá ame él del mismo modo, y del mismo modo no consiga al objeto de sus deseos”. Escuchándola Némesis, diosa de la venganza y del equilibrio, accede a cumplir con la maldición. Esto supone la perdición del joven, quien al llegar a una fuente se inclina a beber y ve entonces su imagen reflejada en las aguas. Narciso, según la mitología, queda absorto por la belleza de su rostro. Cuenta Cercas: “La maldición de Eco se cumple: al enamorarse de su imagen reflejada en el agua, Narciso concibe un amor imposible; pero el vaticinio de Tiresias también se cumple: al verse a sí mismo, al conocerse a sí mismo, Narciso

⁶¹ Existe, en todo caso, una diferencia significativa entre el ser mitológico y el trastorno psicológico que se ha dado en llamar narcisismo y que también parece manifestar Enric Marco en grado superlativo. Las personas narcisistas anhelan a toda costa el aprecio y la admiración de los demás. Mientras tanto, el personaje de la mitología desprecia con cruel desdén el amor que los demás le profesan.

muere, y su cadáver se convierte en una flor amarilla con pétalos blancos alrededor del centro: la flor de narciso” (*Impostor*: 155).

¿Qué nos dice este relato mitológico sobre la naturaleza humana? ¿Y qué nos dice, también, sobre la novela contemporánea? En *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, escribe Domingo Ródenas de Moya: “El novelista cuenta lo que ve en un espejo, pero no sabemos ni qué ve ni cómo es el espejo” (1998: 11). Si seguimos una tendencia dominante en la novela de las últimas décadas, cabe asumir que uno de los objetos que más interés despierta en los escritores contemporáneos no es otro que ellos mismos. Así, si para Stendhal la novela era un espejo que el escritor situaba en el camino para registrar el mundo, no resulta osado pensar que los novelistas actuales han dado la vuelta a ese espejo para verse reflejados en él.

Una ojeada no necesariamente exhaustiva a muchas de las novelas más destacadas en lo que llevamos de siglo nos permite tomar percepción de esta tendencia. En 2002 Enrique Vila-Matas publica *El mal de Montano*, en la que un narrador que guarda muchas semejanzas con el propio Vila-Matas describe su enfermedad obsesiva con los libros. En 2003, con *París no se acaba nunca*, ahonda en este mismo camino, por el que vuelve a transitar en 2008 con su *Dietario voluble*. Ese mismo año Marta Sanz publica a modo de confesión personal *La lección de Anatomía*, y Juan José Millas obtiene el Premio Nacional de Narrativa por *El Mundo*, novela autoficticia que comienza con la muerte de los padres del autor.

La familia, el universo íntimo, el duelo o los asuntos no resueltos de la biografía personal constituyen la materia narrativa de la que los narradores extraen sus historias. El dolor por la muerte de un hijo de apenas un año de vida es el tema de *La hora violeta* (2014), de Sergio del Molino, un libro que encuentra un antecedente en *Mortal y Rosa*, publicado en 1975 por Francisco Umbral. Otro duelo, en este caso por la muerte del esposo, es lo que llevó en 2013 a Rosa Montero a escribir *La ridícula idea de no volver a verte*. En 2007 aparece *Habíamos ganado la guerra*, rememoración biográfica escrita por Esther Tusquets. En 2014 su hija, Milena Busquets, cuenta el dolor por la muerte de su madre en *También esto pasará*⁶². Un vínculo similar encontramos en *El balcón en invierno* (2014), un libro desligado de la ficción en el que Luis Landero se acerca a los cambios vividos en España por medio del recuerdo de sus padres. En *Sefarad* (2009), Antonio Muñoz Molina se acerca a los orígenes del Holocausto, pero también navega en su itinerario personal como escritor. Más recientemente, en *Como la sombra que se va* (2014), de nuevo Muñoz Molina sigue los pasos del asesino de Martin Luther King en Portugal al tiempo que recuerda el tiempo que vivió allí mientras escribía *El invierno en Lisboa*.

En octubre de 2009, en medio de esta eclosión de escrituras del Yo, Jordi Gracia señalaba en

⁶² En su artículo “Historias de una historia”, Javier Cercas pone en valor la importancia del libro de Milena Busquets. “Una novela en la que, como en la buena literatura, nada suena a literatura, todo suena a verdad, y en la que una mujer que se parece mucho a Milena narra el duelo por una madre que se parece mucho a su madre, Esther Tusquets”. (“Historias de...”, 2015).

su conferencia “La consolidación de un canon” que “quizá la novedad más sustancial en la literatura española del siglo XX es la naturalización canónica, el reconocimiento de la fortaleza que esta modalidad de literatura ha ganado en los últimos treinta años” (Gracia, 2009). Un año más tarde, un número en la revista *Ínsula* se podía leer: “esta línea es, junto al memorialismo y la novela histórica, el segundo gran vector del 2009” (Pozuelo Yvancos, 2010).

La lista, forzosamente incompleta, habría obligatoriamente de incluir a Javier Cercas en un lugar señalado. De un lado, por haber difundido en España los términos *relato real* y *novela sin ficción* para referirse a textos anclados en acontecimientos estrictamente reales. Más allá de las etiquetas, sin embargo, destaca la solidez con la que a lo largo de su trayectoria literaria nuestro autor se sitúa a sí mismo como protagonista de sus obras, ficcionalizando su propia vida, para intentar, a través del examen de sus obsesiones personales, encontrar respuestas a toda una serie de obsesiones colectivas.

Como escribe Cercas en *El impostor*, tal vez en el fondo un novelista es un narcisista socialmente aceptado. Pero no solamente Cercas establece la relación con esta figura mitológica. También se trata de una corriente generalizada en otras latitudes y contextos geográficos y culturales. Una aproximación mínimamente rigurosa a este fenómeno no puede pasar por alto la obra de autores como el premio Nobel J. M. Coetzee, quien rastrea los horrores del *apartheid* en Sudáfrica a través de una serie de novelas que darían forma a su autobiografía ficticia (*Escenas de una vida de provincias*), una trilogía formada por *Infancia*, *Juventud* y *Verano*.

En *Koba el Terrible*, Martín Amis aborda un ensayo sobre Stalin desde una perspectiva inusual, comparando el horror que hoy conocemos sobre los peores años del estalinismo con la lealtad inquebrantable que su padre Kingsley Amis mantuvo durante ese tiempo hacia la Unión Soviética y el Partido Comunista. Como ocurre en *Anatomía de un instante* cuando Cercas estudia la figura de Adolfo Suárez, para el escritor británico escribir sobre Stalin suponía, en cierto modo, una forma de poder seguir hablando con su padre ya fallecido. Mientras, en Francia, Emmanuel Carrère, un escritor con el que Javier Cercas es comparado a menudo, se ha convertido en uno de los escritores más aclamados gracias a novelas que mezclan el ensayo académico, la investigación periodística y la autobiografía (*El adversario*, *Limonov*, *El Reino*). Para concluir, no deja de resultar llamativo que uno de los fenómenos editoriales más notables de los últimos años haya sido protagonizado por un autor noruego hasta hace poco prácticamente desconocido, Karl Ove Knausgård, quien se ha situado como uno de los escritores más conocidos del mundo tras contar su propia vida con una honestidad desgarradora en una serie de seis novelas autobiográficas. La primera de ellas, *La muerte del padre*, sitúa de nuevo en primer plano el duelo por una pérdida familiar, motivo que, como veremos en estas páginas, no por casualidad constituye a menudo la fuerza motriz que pone en marcha la indagación biográfica y el examen literario de la propia vida: la necesidad de contarse para entenderse.

En este capítulo nos proponemos analizar el modo en que los narradores contemporáneos, y en particular Javier Cercas, abordan literariamente la narración de sí mismos. En esta aproximación crítica seguiremos los pasos de la profesora canadiense Linda Hutcheon, quien acuñaba el término “narrativa narcisista” para referirse al modo en que la literatura contemporánea comenzaba a

experimentar una notable metamorfosis: “Like Narcissus in the Greek myth, the novel of today is intensely aware of its own storytelling processes and linguistic structures” (1980: 9).

En otros apartados de esta Tesis hemos hablado del modo en que a lo largo del siglo XX la novela procura cada vez más llamar la atención sobre sí misma. En el presente bloque estudiaremos el modo en que los narradores contemporáneos juegan también a confundir hasta hacer indistinguibles tres instancias discursivas (la del autor, la del narrador y la del protagonista). Igualmente, si en la sección anterior nos preguntábamos por la relación entre la memoria del pasado y la identidad del presente, en estas páginas procuraremos interrogarnos por qué la identidad del sujeto que narra las historias actuales se presenta frecuentemente como problema. Para ello nos detendremos en estudiar un concepto tan debatido como el de autoficción, una de las formas características de la literatura del yo.

Por último, al finalizar nuestro recorrido nos adentraremos en la propia obra de Javier Cercas y examinaremos una serie de motivos (el doble, el padre, el traidor y el héroe, la metamorfosis) que aparecen de forma recurrente en sus novelas, siempre vinculados a la búsqueda de la propia identidad y que, como en el caso del Narciso mitológico, advierten sobre el peligro real de perderse en los abismos de uno mismo.

6.2. La autoficción. El yo fabulado

Si mi objetivo hubiera sido buscar el favor del mundo, habría echado mano de adornos prestados; pero no, quiero sólo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto. Mis defectos se reflejarán a lo vivo: mis imperfecciones y mi manera de ser ingenua, en tanto que la reverencia pública lo consienta. Si hubiera yo pertenecido a esas naciones que se dice que viven todavía bajo la dulce libertad de las primitivas leyes de la naturaleza, te aseguro que me hubiese pintado bien de mi grado de cuerpo entero y completamente desnudo. Así, lector, sabe que yo mismo soy el contenido de mi libro, lo cual no es razón para que emplees tu vagar en un asunto tan frívolo y tan baladí. Adiós, pues.

Michel de Montaigne. *Ensayos*.

El término “autoficción” se encuentra hoy incorporado al lenguaje más o menos común en los estudios literarios y no es infrecuente encontrarlo mencionado en la prensa cultural y las reseñas de libros. Se ha convertido un concepto en boga, casi un comodín crítico, que debido a ese mismo uso irreflexivo podría “morir de éxito”, al convertirse en un significante despojado de utilidad como instrumento de estudio literario.

No hay, de hecho, un acuerdo general sobre esta modalidad narrativa. En España Pozuelo Yvancos lamenta la notable confusión terminológica, que ha llevado a que esta palabra sirva en la práctica “como el bálsamo de Fierabrás”, la poción mágica capaz de aplicarse en cualquier situación (2010: 13). El autor Philippe Gasparini critica la polisemia y, a su juicio, excesiva viscosidad semántica del concepto. Mientras, de forma más evocadora, Philippe Lejuene considera que la

autoficción deviene como capital de un vasto país de contornos imprecisos.

De manera irónica, y pese a su indiscutible imprecisión terminológica, como ha escrito Ana Casas, “pocas veces ha podido situarse el origen de un concepto en una fecha tan precisa como en este caso” (2012: 9). En 1977, el escritor francés Serge Doubrovsky emplea por vez primera el neologismo autoficción en su novela *Fils*, a la que define como una ficción de acontecimientos puramente reales. La novela, protagonizada por un narrador llamado igualmente Serge Doubrovsky, desafía el pacto autobiográfico teorizado años antes por Philippe Lejuene, pues muestra la posibilidad de que el héroe de un relato literario lleve el mismo nombre que el autor.

Más irónico, Enrique Vila-Matas resumía el nacimiento del término en un artículo publicado en la revista *Quimera* que la profesora Cristina Oñoro recuperaba en su Tesis doctoral dedicada a este autor.

Solo una certeza de la autoficción: la autoficción es un neologismo creado por el profesor y novelista francés Serge Doubrovsky en 1977. Designa una variante moderna de la autobiografía novelada. En inglés, el mismo género literario se llama *faction* y surge de la anexión de las palabras *fact* y *fiction*. Hasta aquí todo lo que sé sobre la autoficción. (Oñoro, 2007: 441)

Pocas líneas después, en el mismo artículo, Vila-Matas se corrige y culmina con una última apreciación:

Sí, sé algunas cosas más. Sé, por ejemplo, lo que dijo exactamente Doubrovsky. Dijo que la autoficción tenía lugar cuando el autor se convierte a sí mismo en sujeto y objeto de su relato. Y también sé o creo saber lo que distingue la autobiografía de la autoficción. Es bien sencillo: la autoficción es la autobiografía bajo sospecha. (Oñoro, 2007: 441).

Hasta cierto punto, el recorrido posterior y los diversos significados que con el tiempo adquiere este concepto sólo pueden ser apreciados si se parte del horizonte teórico donde fue incubado.

Manuel Alberca y José María Pozuelo Yvancos, probablemente los dos teóricos españoles que más han trabajado y desarrollado el término, destacan que esta discusión conceptual nace precisamente en el ambiente literario parisino de los años 60 y 70. Converge en este período un auténtico torbellino de nuevos planteamientos filosóficos y literarios, un *maelstrom* en el que participan el auge del movimiento *Nouveau Roman*, los experimentalismos narrativos la filosofía post-estructuralista y el debate provocado por las tesis de Roland Barthes sobre la muerte del autor.

En este terreno de discusiones sobre la práctica autobiográfica y la incertidumbre sobre el autor, la confianza en el poder de la escritura para dar cuenta de la veracidad de la propia vida se diluye. La autoficción, señala Pozuelo Yvancos en su artículo “Figuración del yo frente a autoficción”, surge de la “crisis del personaje narrativo y la deconstrucción del yo biográfico” (Casas, 2012: 151-176).

Estos nuevos planteamientos dan cuenta de una crisis en el modo en que los escritores entienden su labor. La autobiografía como género literario comienza a ser percibida como un discurso imposible. Para los autores postmodernos, el sujeto se manifiesta como una entidad construida, no muy distinta a un ente de ficción. Y sin embargo, al contemplar este hallazgo, al intuir que el *yo* solo existe en la medida en que es narrado, los autores del último tercio del siglo XX no optan por capitular. La imposibilidad del discurso autobiográfico como era entendido hasta entonces no sólo no cercena las indagaciones literarias sobre el uno mismo. Justo al contrario: las multiplica. Los autores manifiestan progresivamente un interés creciente por la exploración de sí mismos a través de los mecanismos de la ficción.

En su libro *Enrique Vila-Matas: Juegos, ficciones, silencios*, Cristina Oñoro recoge el planteamiento de Vila-Matas sobre la autoficción que acabamos de mencionar. Vila-Matas, según aclara Oñoro, “no se refiere, simplemente, a la tensa convivencia entre acontecimientos reales y ficticios – convivencia tan antigua, por otro lado- como los propios géneros biográficos – sino a que la identidad y la memoria se construyen a través de la escritura” (2015: 266). No es necesario, dirá Vila-Matas, que seamos como los demás nos quieran ver, sino que la escritura puede servirnos para construirnos nuestra personalidad y biografía.

Una mirada hacia el pasado.

Según señala Ana Casas, a pesar de la labilidad conceptual de la autoficción -o cabría decir que quizás por ello mismo- con el tiempo ha demostrado ser un término enormemente operativo para los estudios literarios. Así, si bien en su origen el concepto aparece en el debate de la deconstrucción para llamar la atención sobre obras publicadas a partir de los años setenta, una década más tarde comienzan a aparecer estudios que ven la posibilidad de extender al alcance de este concepto hacia el pasado.

En efecto, la ficcionalización del *yo* como herramienta en manos del novelista no es un procedimiento necesariamente novedoso. Vincent Colonna es uno de los primeros teóricos que dirige su mirada hacia autores que, desde Dante en *La divina comedia* hasta Borges en *El Aleph*, llevaban siglos fundiendo y confundiendo las figuras del autor y el personaje mucho antes de que Roland Barthes proclamase sus teorías. Esta línea, a juicio de Casas, permitía revisar los textos desde una perspectiva diacrónica, estableciendo con ello un hilo histórico que une las obras autoficcionales de distintas épocas.

Si comenzamos a tirar de ese hilo histórico, en la tradición literaria española no tardaríamos en encontrar casos muy ilustres de adulteración del *yo* biográfico con propósitos literarios. Decía Unamuno en su entrevista con Augusto Pérez: “Defiendo y predico el *yo* impuro, el que es todos los demás a la vez que él mismo” (2008: 73). La práctica de la autoficción puede ser una modalidad literaria relevante en nuestros días –tal vez la más relevante– pero sin duda no se trata de una práctica novedosa. Quienes así lo perciben incurren de nuevo en el persistente adanismo que invade los estudios críticos, y que se traduce en la ingenua creencia de que estamos viviendo un momento

de la historia literaria único e irrepetible.

En su conferencia “La consolidación de un canon” Jordi Gracia define la autoficción como la “recreación de un yo autobiográfico muy próximo al yo real, al yo biográfico, documentable, que sin embargo es solo el pretexto, el origen o el primer paso para una ampliación de los registros críticos, reflexivos de ese escritor”. Esto puede aplicarse, sin ir más lejos, al propio Miguel de Unamuno que escribe *Niebla*, y también sería válido para referirse al narrador que asoma en sus artículos, diarios y ensayos. “Unamuno no llegó a escribir una autobiografía en el sentido canónico, pero es ingente, literalmente ingente, la cantidad de artículos que dibujan una autobiografía en marcha” (Gracia, 2009).

Es posible retroceder aún más atrás en el tiempo. Entre sus precursores y sus maestros Javier Cercas reconoce como un pionero insoslayable a Mariano José de Larra. O mejor dicho: a ese personaje que constituye la invención más genial de Larra y que lleva por nombres *Fígaro*, *El pobrecito hablador* o mismamente, *Larra*, un personaje idéntico y a la vez diferente de sí mismo.

“En Larra”, afirma Cercas, “ese narrador es siempre el mismo y es quizá la gran creación de Larra; también su gran revolución; también su más potente lección moral y literaria” (“Una lección...”, 2009). Por ese motivo, no duda en presentar los artículos de costumbres como un caso claro de autoficción *avant la lettre*.

Igual que casi todo el costumbrismo de Larra, *El castellano viejo* es una ficción; es cierto que desde que se publicó se ha leído como un relato real, sobre todo porque apareció en un periódico, pero salta a la vista que se trata de una ficción, o si se prefiere de una autoficción, es decir, de una reelaboración de experiencias verídicas con finalidades estéticas y morales: es simplemente insensato creer que todas las cosas que narra ese relato delirante ocurrieron u ocurrieron donde y cuando se cuenta que ocurrieron. Como en cualquier ficción, como en todo el costumbrismo de Larra, en *El castellano viejo* la invención fundamental es el narrador; ese narrador es de Larra, pero no es Larra: es, como en cualquier ficción, una máscara que adopta Larra para decir lo que quiere decir. (“Una lección...”, 2009).

Siguiendo a Cercas, Gracia afirma que en Larra hay ya autobiografía y ficción, manipulación literaria del yo. Ese hilo histórico puede remontarse incluso siglos atrás. Algunos de los principales investigadores españoles (Alberca, Molero de la Iglesia, Arroyo Redondo) apuntan al *Libro de Buen Amor* como un primer caso claro de autoficción en España. ¿Juan Ruíz autor autoficticio? La sugerencia puede sonar osada, pero el relato de las andanzas del Arcipreste encaja sin problema en la definición que Manuel Alberca da al término: “novela (o relato que se presenta como ficticio) cuyo narrador y/o persona detenta la misma identidad nominal de su autor” (2007: 36).

Yo, Joan Ruis, el sobredicho arcipreste de Hita, Porque mi coraçon de Trovar non se quita, / Nunca fallé tal dueña como a vos Amor pinta,/ Nin creo que la falle en toda esta coyta. (Ruíz, 1992: 88).

Se evidencia que en estos versos encontramos un uso literario del yo muy próximo a la definición de

Manuel Alberca. No obstante, no menos evidentes son unas cuantas diferencias con respecto a los autores actuales. De acuerdo con la Tesis doctoral de Susana Arroyo Redondo, *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico*, solamente a partir de la segunda mitad del siglo XX se encuentran “textos precursores de una búsqueda identitaria que se desarrollará plenamente en las últimas décadas del siglo” (2011: 123). Aun aceptando como elemento clave la indagación introspectiva, estimamos que habría que ser extraordinariamente cuidadosos a la hora de fijar unas fronteras temporales irremediablemente porosas. ¿O es que no hay indagación introspectiva en Clarín, Baroja o Unamuno? En la novela de Javier Cercas *El vientre de la ballena*, el protagonista, un profesor universitario, dedica sus investigaciones a la obra Azorín, seudónimo de José Martínez Ruíz, otro precursor de los yoes fabulados en España que en vida publicaría nada menos que una trilogía compuesta por *La voluntad*, *Antonio Azorín* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*. ¿De verdad estamos seguros que habría que esperar a la segunda mitad del siglo para encontrar autores que juegan con la representación fabulada de sí mismos como vehículo para conocerse?

En el caso que nos ocupa, no parece que Javier Cercas desconozca a los autores de la tradición hispánica que le preceden. En sus artículos reconoce la herencia de Juan Ruíz, de Larra, de Azorín. Por supuesto, también se declara heredero del juego borgeano. Quizás por ello, en sus textos los narradores se mueven con sorprendente soltura en esa zona a medio camino entre el yo biográfico del autor y el personaje imaginado. Incluso se divierte riéndose de la naturaleza contradictoria de esta práctica. Así, al comienzo del prólogo de *Relatos reales* nos encontramos con esta declaración de intenciones:

Este libro reúne un puñado de crónicas. Tratan un poco de todo: de literatura, de cine, de amigos, de las cosas normales de la vida y de las cosas raras -si es que cabe distinguir entre ambas-, de algunos vivos ilustres y algunos nuestros sin nombre, de esto, lo otro y lo de más allá-. En este sentido, el libro acaso tolere ser leído como un dietario un tanto azaroso o desordenado, entre otras cosas porque, como en cualquier dietario, aquí se habla ante todo del yo. (*Relatos*: 7).

Aunque una vez dicho esto, Cercas lanza una advertencia:

Quien elija interpretar ese rasgo como un continuado ejercicio de impudor se equivoca. No lo es; al contrario: como dice Nietzsche, “hablar mucho de uno mismo es también una forma de ocultarse”. Quizá, añadido yo, la menos obvia o la menos perezosa; es decir, la más literaria. Porque, casi me avergüenza aclararlo, ese yo no soy yo, evidentemente, suponiendo que yo sepa, y ya es suponer, quién soy. (7)⁶³.

⁶³ Precisamente Cercas ha elegido esta misma expresión “Formas de ocultarse” para dar título a su último libro de textos misceláneos, publicado por la Universidad Diego Portales de Chile en noviembre de 2016. En el momento de entregar esta Tesis en depósito, el libro aún no había llegado a las librerías españolas.

Voces desde la tumba: ¿quién habla cuando el autor ha muerto?

Tal vez, de toda esta declaración de intenciones, la tajante última frase (“yo evidentemente no soy yo”) constituye el elemento más puramente posmoderno de la concepción autoficticia en Cercas. La *muerte del autor*, emparentada con las ideas sobre la muerte del sujeto o la muerte del yo, es uno de los conceptos capitales de la poética posmoderna, hasta tal punto que la narrativa de las últimas décadas del siglo sería imposible de comprender sin ella. Como también ocurre con los términos autoficción y posmodernidad, de nuevo hallamos aquí una idea que de tanto repetirse ha terminado por perder el significado original que Barthes le concedió en 1967 al publicar su ensayo “La muerte del autor”, donde auscultaba la voz narrativa en *Sarrasine*:

Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente: “Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos”. ¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas ‘literarias’ sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (1994: 39).

Para Barthes, la escritura, al contrario de ser un lugar donde se proyecta la identidad del autor, *deviene* más bien en un espacio donde las identidades se diluyen, comenzando por la identidad de aquel que narra. Todo texto es intertexto. El autor no es sino un eslabón en la cadena de la cultura y la historia. Al escribir una novela, un cuento, un texto el autor desaparece, muere.

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. (Barthes, 1994: 40).

Barthes hace un recorrido panorámico por la noción de autoría, su evolución en el tiempo y su consideración social, recordando que en su origen, en las culturas primitivas y la tradición oral, el autor como tal no existía. Sí existían en cambio las historias, que eran compartidas de una generación a otra a través de transmisores. La idea del autor como protagonista de la actividad narrativa, como figura a la que admirar y centro del hecho literario, es relativamente reciente y en gran modo artificial. Puede, por tanto, ser cuestionada.

Barthes no es, de hecho, el primero en hacerlo. Ya a comienzos del siglo XX, las vanguardias, encabezadas por el surrealismo, emprendieron el cuestionamiento del *yo* que narra la historia, a través de la desconexión entre el texto y creador. Con todo, lo esencial de este

cuestionamiento no reside tanto en la *historicidad* del concepto de autor, sino en las consecuencias de su fallecimiento. Lo fundamental, en opinión de Barthes, son las transformaciones que se derivan de ello, asunto que ha dado lugar a prolijas y numerosas teorías de las que vale recoger las siguientes:

- 1) Para Ana M^a Barrenechea, los escritores, coincidan o no con los postulados de Barthes, son en todo caso conscientes de la “crisis del contrato mimético”, una crisis que esta autora describe como la suspensión del proceso de reconocimiento y de lectura en el que el texto remite al mundo y el mundo al texto. La obra literaria se percibe a sí misma como un objeto verbal autónomo, sin relación directa con un referente exterior (Barrenechea, 1982: 377-381).
- 2) Para Ana Casas, una vez quebrada la capacidad referencial del yo autobiográfico, nos encontramos ante otra crisis. “En los últimos años se ha generalizado la tendencia a no plantear la textualidad como un resultado del sujeto; al contrario, se suele pensar que es el yo quien resulta construido en el texto” (Casas, 2012: 9-45).
- 3) Pozuelo Yvancos incide en este planteamiento. A su juicio, la autobiografía “difícilmente se concibe como un instrumento de reproducción, sino de construcción de identidad del yo” (2012: 151).
- 4) Marie Darrieussecq se centra en la línea que separa la autoficción de la autobiografía. De acuerdo con esta autora, la primera asume de manera voluntaria la no referencialidad, la imposibilidad del sujeto de ser sincero y objetivo. Es en este contexto, en el que la confianza en el discurso autobiográfico ha saltado por los aires, cuando los escritores optan por nuevas estrategias narrativas para poder seguir indagando a propósito de sí mismos y adentrarse con otras herramientas en la exploración de los abismos del yo.
- 5) Por último Manuel Alberca, quizás el estudioso español que más páginas ha dedicado a este asunto, acuña la expresión “El pacto ambiguo”. Alberca eleva la práctica de la autoficción y la sitúa en un espacio intermedio entre dos géneros (novela y autobiografía). El primero de ellos, la novela, traza con el lector el llamado pacto de suspensión de incredulidad. Todo lo que leemos en una novela ha de ser ficticio, pero hemos de leerlo como si *dentro de la novela*, todo fuese real. La narración ha de resultar verosímil. El segundo género, la autobiografía, traza otro pacto. Lo que el lector lee debe haber ocurrido realmente, debe coincidir con la vivencia personal del autor. Sin embargo, una vez entra en sospecha este supuesto, la combinación genera un nuevo contrato de lectura. El resultado, según Alberca, es un nuevo pacto: el pacto ambiguo. Este es, para Alberca, el rasgo más significativo de la autoficción. La intención de los escritores no será otra que llevar esa ambigüedad hasta las últimas consecuencias. Esto provoca que quede en manos del lector dilucidar cómo quiere (o no) interpretar el texto.

El lector, pues, también forma parte de la operación, al volverse cómplice de estos recursos. Linda Hutcheon, en su estudio sobre la narrativa narcisista, advierte sobre la naturaleza contradictoria y paradójica de toda esta operación: una vez han visto la imposibilidad de narrar su vida privada, los escritores emprenden con más ahínco ese propósito. El motivo es que ante ellos se abre un campo de posibilidades casi infinitas. De acuerdo con Ana Casas, la narrativa autoficcional abre al escritor la puerta para hablar de sí mismo y de los demás con una inmensa libertad. Ya no estará sometido al dictamen de lo estrictamente factual, al escrutinio inherente a la autobiografía sobre si lo narrado en el texto *ocurrió realmente así*. El pacto con el lector, el pacto ambiguo del que habla Manuel Alberca, también se ha visto alterado. Se ofrece al escritor la oportunidad de experimentar literariamente a partir de su propia vida, de ser otros y uno mismo a la vez.

Sin embargo, como contrapartida, surgirán nuevas exigencias. “El principio de sinceridad lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima”, explica Ana Casas (2012: 17). Se trata de una verdad, “hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo”. O en términos más sencillos: “gracias a subvertir las formas y los pactos de lectura habituales, la autoficción propone, entre otras cosas, instaurar una relación nueva del escritor con la verdad” (17). Lo hará recurriendo a la novela, tomando prestada toda clase de recursos y estrategias, ya que lo que importa, “no es tanto el relato histórico o factual de los hechos, sino la manera (novelesca) de narrar esos hechos”.

6.3. El giro subjetivo: rasgos claves de la poética de la autoficción

Como hemos tenido ocasión de observar, el primer aspecto que asoma en los estudios críticos sobre las fabulaciones del yo no es otro que la enorme disparidad de criterios, nomenclaturas o rasgos definitorios. En segundo lugar, la principal crítica al propio concepto de autoficción consiste en su indefinición y en consecuencia en su ineficacia, que impide trazar una línea clara entre lo autobiográfico y lo autoficticio. De ahí que muchos autores se inclinen por una terminología restringida o, como en nuestro caso, por ampliar si cabe el arco conceptual. Y es que ya en Doubrofsky, de hecho, “parecía coexistir una concepción amplia del fenómeno con otra mucho más estrecha” (en Casas, 2014: 27).

A pesar de estas limitaciones, en un último tercio del siglo XX tan dependiente del vocabulario teórico acuñado por el formalismo y el estructuralismo, la voz “autoficción” destaca tal vez como la principal aportación léxica al estudio de la literatura actual. Los orígenes del concepto nos han conducido a una doble paradoja. La primera, que la obsesión de los narradores modernos por el yo nace en el contexto teórico provocado por el anuncio de la muerte del autor. La segunda, que al asumir los escritores la imposibilidad de plasmar con rigor su experiencia biográfica en las páginas de sus novelas, convierten paradójicamente ese objetivo inasumible en casi su única meta.

Más allá de la nomenclatura, sin embargo, lo que se observa en la literatura encuentra su equivalente en otras disciplinas artísticas. La autoficción, escribe Ana Casas en *El yo fabulado*,

“responde a una tendencia general del arte contemporáneo”. Así, una vez “asumida la imposibilidad de un referente estable -incluido el propio autor-, los creadores siguen afanándose en plasmar sus identidades (fragmentaria y precariamente), con más intensidad incluso que en otros períodos” (2014: 13).

En el caso de la literatura española, la intensificación del giro subjetivo se expresa través de las experiencias personales como objeto de las obras, experiencias íntimas asumidas cada vez más como materia novelable. Todo ello, unido a otra tendencia paralela -la hibridación de géneros- explica la emergencia de los relatos autoficcionales en la historia literaria reciente.

Para Jordi Gracia, la novedad de esta tendencia está más en la expansión y la multiplicación de una modalidad existente que en la aparición de un género en sí mismo. Lo significativo, en opinión de Gracia, consiste en una ruptura del pudor, de modo que si tradicionalmente podía ser corriente que el novelista protegiese su identidad detrás de un narrador con atribución de nombre y rasgos ajenos, “hoy en cambio el juego consiste en lo contrario: la aproximación del narrador y protagonista a los rasgos del narrador y protagonista a los rasgos del autor fáctico, aunque esa identidad sea móvil y difusa” (Manrique Sabogal, 2008).

El eje de la novela, agrega Gracia, se habría ido desplazando desde la imaginación hacia la veracidad de lo contado, una búsqueda de la verdad sobre la propia persona que se expresa de nuevas maneras y se antepone a otros elementos del universo literario, como el estilo, la capacidad de fabulación, la trama o el reflejo de los conflictos colectivos. El relato se aleja del mundo exterior para bucear en el interior de la conciencia del novelista.

Por lo pronto, y de manera esquemática, la lectura a los textos de esta corriente nos permite observar las siguientes manifestaciones:

- En la novela del Yo el punto de vista se impone a todos los demás elementos de la obra para convertirse en el dominante (empleando el concepto de Jakobson). Esto es: si los textos literarios son sistemas dinámicos donde los elementos interactúan en función de un guión central, el elemento dominante sería aquel que rige, determina y transforma los demás.
- La estructura adquiere una libertad desconocida para el realismo. El hilo argumental responde al modo en que la voz del narrador el fluir de su conciencia. El esquema episódico propio de la novela clásica carece aquí de validez. El monólogo interior recurre a la digresión. Salta de un espacio a otro, avanza o retrocede de acuerdo a asociaciones libres, ancladas en la sucesión de ideas y pensamientos de la voz narrativa. De la misma manera, la sintaxis y el lenguaje se subordinan al devenir del pensamiento.
- La propia práctica de la autoficción pone al descubierto la naturaleza literaria del relato, su condición de artefacto formado por palabras. Como se observará en el siguiente bloque, ambos discursos, el autoficticio y el metaliterario, se encuentran íntimamente imbricados. Particularmente en el caso particular de Javier Cercas analizaremos en qué manera es

recurrente el recurso a lo que Gerard Genette denominaba “metalepsis”, o lo que es lo mismo: el salto entre diferentes instancias discursivas y niveles del texto (narrador, autor, personajes, entes puramente ficticios y personajes tomados de la realidad, etc).

- La obsesión por definir al *yo* conduce al desdoblamiento y al enfrentamiento con la figura del doble, un punto en el que ahondaremos en la última parte de esta sección. La tensión permanente entre el *yo* que narra y el *yo* narrado se nos aparece con frecuencia de manera lúdica, por medio de todo tipo de guiños, y ocasionalmente como un motivo de angustia o desazón, por la imposibilidad de llegar al fondo del propio ser. De este modo, como ha explicado Manuel Alberca, nos encontramos a menudo con la paradoja de “mostrar al mismo tiempo tanto la disociación de autor y narrador ($A \neq N$) como su identidad ($A = N$), en una alternancia o incertidumbre por la que un autor vendría a significar que A es $\pm N$ (Soy *yo* y no soy *yo*)” (Alberca, 2007: 153).

6.4. La consolidación de un canon. Tres caminos hacia la ficcionalización del yo

¿Es la biografía, por lo tanto, un género imposible? ¿Podemos narrar el ‘yo’? “La falibilidad de la memoria y su tendencia a falsear el *yo* no son los únicos motivos que convierten la autobiografía en un discurso imposible”, escribe Cristina Oñoro (2015: 256). Las razones principales son otras. La crisis del contrato mimético anula la fe en que escribir consista en transmitir una individualidad o transmitir un mensaje previo a la propia escritura. Entre los escritores del siglo XX, la confianza en el poder de la palabra para contar con verdad una vida privada y personal se desvanece. La narración no equivale a un retrato natural del *yo*. A través de la escritura, “el hombre que cuenta su vida se inventa a sí mismo” (256).

En consecuencia, los géneros vinculados a la escritura del *yo*, como el diario íntimo, los testimonios, las memorias o la autobiografía, experimentan una mutación. Pero lo llamativo resulta, como ya hemos señalado, que ese cambio en la naturaleza de las modalidades autobiográficas no provoca que el género se marchite, sino que rejuvenezca. Lo que observaremos, también en el caso de la narrativa española, no es el fin de la autobiografía, sino la multiplicación exponencial de una nueva serie de discursos y modalidades autobiográficas

La búsqueda de la propia identidad, que asoma al campo literario en el período de entresiglos, ha ido desde entonces abriendo una estela en las letras hispánicas. En su conferencia *La consolidación de un canon*, Jordi Gracia estima que “quizás la novedad más sustancial en la literatura española del siglo XX es la naturalización canónica, el reconocimiento que esta modalidad de la literatura ha ganado en los últimos treinta años” (Gracia, 2009). La tradición española, suele

afirmarse, ha sido históricamente suspicaz ante el discurso autobiográfico. Sin embargo, esa consideración ya no es válida en nuestros días:

Realmente es un nuevo pedazo en el rompecabezas del sistema cultural español. Nuevo en la medida en que ni la cantidad, ni la riqueza, ni la diversidad, ni la calidad de los autores que han practicado este tipo de libros tiene ningún otro momento equiparable en el tiempo. Claro que hay diarios, cuadernos de escritor, dietarios mucho antes, pero no en la cantidad y la diversidad, en la plenitud o la vitalidad que el género alcanza hoy. (Gracia, 2009).

Entre otros motivos, aduce Gracia, se ha producido una mutación morfológica del género, que ha llevado a que el discurso del yo se deslice de lo autobiográfico a lo autoficticio. O lo que es lo mismo: la plena la asunción de su naturaleza literaria. Ana Casas, como hemos visto páginas más arriba, argumentaba que la narrativa autoficcional permitiría al autor sortear esa autocensura que Castilla del Pino considera inherente a la autobiografía (2012: 17). La nueva concepción del espacio biográfico ofrece al escritor la oportunidad de experimentar literariamente a partir de su propia vida. La autoficción designa para Gasparini “un espacio de incertidumbre estética” (2008: 7). De forma similar, Arnaud Schmitt, entiende que el concepto de autonarración para quien el concepto de autonarración autoriza a los narradores “a tomarse conscientemente (es decir, contractualmente con el lector) libertades con su verdad, pero le permite sobre todo romper la linealidad y la ilusoria objetividad de la reminiscencia” (2014: 45-64). A todo ello se refiere Gracia cuando celebra que en la literatura reciente “la diversidad y el reconocimiento del género han permitido la exploración y experimentación literaria a partir de salirse de unas pautas muy encorsetadas, muy ceñidas al registro factual” (Gracia, 2009).

Volver extraño lo vivido, desmitificar el pasado, recrear acontecimientos que nunca sucedieron o inventarse por completo un personaje para distanciarse irónicamente de uno mismo son solo algunas de las estrategias narrativas que cobran fuerza en estas modalidades literarias. Son tantas las vertientes, tan complejas, y tan diversas, que es difícil evitar la sensación de que cualquiera que se acerque a este ámbito literario en busca de una idea preconcebida acabará encontrándola. Con objeto de facilitar el análisis, no obstante, hemos considerado relevante diferenciar tres corrientes principales, dentro de las cuales se percibe una continuidad de fondo más poderosa y persistente de lo que se piensa:

A) La biografía novelada: el memorialismo

Dada la abundancia de materiales autobiográficos -diarios, memorias, autobiografías más o menos noveladas- Jordi Gracia considera la biografía novelada una de las vertientes que han vivido un inesperado protagonismo en los últimos decenios, producido por una lectura en clave literaria de las experiencias personales. El interés de la rememoración biográfica desde la literatura no se interpreta ya tanto por la fascinación que despierta la experiencia vivida como en el mismo hecho de narrarla.

La calidad, la solvencia, el valor de un texto autobiográfico me temo que no está fundada ni en la prodigiosa vida del autor [...] Está fundada en méritos literarios. Está fundada en la capacidad para articular ese pasado, seleccionarlo y cristalizarlo en un texto capaz de vivir por sí mismo. Exactamente igual que como sucede ante una gran novela, ante la poesía o ante el gran teatro. (2009).

Buscar los orígenes literarios del diarismo tal vez sea una tarea abocada al fracaso. No obstante, en *El diario como género literario*, Alain Girard sitúa la publicación de los primeros diarios íntimos también en un periodo de entresiglos, hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Ahora bien, frente a la pujanza que adquiere el género en la tradición francesa, anglosajona o alemana, de acuerdo con la investigadora Anna Caballé, autora de *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español* (2015), la cultura hispana ha sido tradicionalmente reacia a la autobiografía. Es posible encontrar deslumbrantes excepciones, como los escritos líricos de Teresa de Jesús o Ignacio de Loyola, pero incluso el propio San Ignacio afirmó haber destruido su diario, del que apenas se salvaron unas cuantas anotaciones.

A juicio de Gracia el desarrollo del memorialismo y su madurez como género en las letras españolas se encuentra íntimamente ligado a la experiencia del exilio y la herida de la derrota en la Guerra Civil. En cierto sentido, este planteamiento para el caso español no se aleja demasiado de los estudios de la investigadora francesa Regine Robin, quien ha vinculado el florecimiento de la autoficción a la respuesta que dieron una serie de autores -en particular de la tradición judía- para abordar la vivencia traumática del Holocausto con un desplazamiento de la identidad. Pareciera, pues, que en el nacimiento del género hay una herida abierta, una identidad fracturada de la que solo pueden recomponerse los pedazos mediante el instrumento de recontar lo vivido.

Es en las letras exiliadas donde una notable cantidad de autores buscan en el relato autobiográfico la manera de entender lo ocurrido. Es el caso de los seis volúmenes que forman *El laberinto mágico*, de Max Aub. Como el caso también *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea o la trilogía *Crónica del alba*, de Ramón J. Sender. Esta aproximación literaria al yo abre un camino central, según la hipótesis de Jordi Gracia, para entender el modo en que ha ido formándose, a partir de un trauma o una herida, todo un canon de literatura autobiográfica.

La tradición memorialística y diarística en España se desarrolla más tarde en el interior de la península con las aportaciones de Carmen Martín Gaité y Jaime Gil de Biedma, sin perder de vista el impacto que causa la aparición en castellano de *El quadern gris* de Josep Plá, publicado por vez primera en 1966. A partir de la transición, el lector español se encuentra con las narraciones de Francisco Umbral, de Eduardo Mendicutti, de Julio Llamazares, de Manuel Vicent. Más tarde, hacia los primeros años 90, Andrés Trapiello pone en marcha su *Salón de pasos perdidos*, obra que en este momento alcanza su volumen número 20 y supera las 10.000 páginas, en lo que tal vez sea posible definir como una auténtica “novela en marcha”. La investigadora Ana Casas sitúa todos estos textos en el punto extremo de la autobiografía al uso, protagonizada por grandes personalidades que recuerdan sus logros pasados. Aquí encontramos algo distinto: individuos inadaptados, solitarios,

imaginados e hipersensibles, que se afanarían en dejar constancia de una búsqueda identitaria que nunca termina por completarse.

B) El arte de la digresión: la novela ensayística

La segunda corriente principal por la que se mueve la autoficción en España se vincula íntimamente con el cruce de géneros. Antes de abordar sus derroteros, conviene que nos detengamos en una fecha: 1985. Ese año, Italo Calvino presentaba una serie de conferencias en Harvard con el ambicioso título de *Seis propuestas para el próximo milenio*. Cada una de las charlas aparecía recogida con un título profético: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad (la sexta, titulada “contundencia”, no llegó a pasar de esquema). Según el pronóstico de Calvino, la conciencia de la multiplicidad del universo acabaría afectando a las novelas.

Esta modalidad genérica, que en los años ochenta podría juzgarse apartada de los intereses del lector común, habría acabado sin embargo, según Teresa Gómez Trueba, por ocupar un espacio central en la narrativa contemporánea. En su artículo, “Hay vida en la frontera”, esta académica afirma: “No estoy tan segura de que la tendencia al mestizaje haya aumentado cuantitativamente en los últimos años, pero sí parece que en la actualidad hay cierta ostentación del mismo”. Lo realmente nuevo, asevera, es el modo en que dicho estatuto ambiguo e híbrido pasa a convertirse en el eje vertebrador de los textos:

La permanente reflexión, literaria o no, puesta en boca del narrador o de algunos de los personajes, adquiere tal dimensión e importancia en la totalidad de la obra, que la dota de una apariencia engañosa. Se trata de obras ambiguas que juegan al despiste, haciéndonos duda a cada paso si aquello que leemos es realmente ficción o auténtico discurso ensayístico y/o autobiográfico, y por tanto, palabra del autor y no del personaje. (Gómez Trueba, 2009b: 2-5).

El mestizaje al que acabamos de referirnos siguiendo a Calvino y Gómez Trueba encuentra una modalidad particularmente fecunda en lo que Gonzalo Sobejano llama la novela pensamental. Se trata de libros que, más que una narración, reflexionan sobre un asunto y se acercan al ensayo, incorporando en su discurso todo tipo de lenguajes e ingredientes. Frente al escapismo del que han sido a menudo acusados los autores españoles tras el llamado “regreso a la narratividad”, esta fórmula se acerca más a una mirada crítica hacia el presente. Javier Marías es quizás el ejemplo más destacable de escritor ensimismado, concienzudo, en cuyas historias las dudas que asaltan al narrador giran en espiral a lo largo de cada uno de sus libros. Novelas como *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Negra espalda del tiempo* (1998) o *Los enamoramientos* (2011) se caracterizan por el uso recurrente de exordios y digresiones, insertados una y otra vez en el discurso del relato hasta paralizar el tiempo narrativo.

En un registro diferente, *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), de Félix de

Azúa se sitúa a medio camino entre la reflexión filosófica, el recuento de experiencias biográficas y la narración literaria. Enrique Vila-Matas, desde su debut con *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) hasta *Kassel no invita a la lógica* (2014), se ha distinguido precisamente más que ningún otro novelista español en cuestionar y demoler las fronteras genéricas. Preguntado por una definición de su trabajo, el propio Vila-Matas explica que concibe su obra como un tapiz que se extiende en múltiples direcciones. Lo mismo cabe decir de las constelaciones narrativas en las que se mueve Javier Cercas. Para Teresa Gómez Trueba, estas propuestas literarias deben relacionarse “con la fuerte valoración actual por parte de muchos creadores de ese espacio impreciso y ambiguo que es el límite o la frontera” (2009b). Vivimos, concluye, en un momento de valoración positiva de ese espacio fronterizo, en el que los textos rehúyen los intentos de definición.

¿Cuándo da comienzo esta transgresión de los marcos? El problema que surge al acercarse a los orígenes de esta tendencia se asemeja a buscar el punto en que comienza un arco iris. La tarea es infinita, pues la ubicación varía en función de nuestra perspectiva. Lo dijimos páginas atrás: a diferencia de géneros nobles como la épica, la lírica o el teatro, la novela se nos aparece como un género mutante, sin límites, sin reglas definidas. Considerar esas condiciones como una rémora o un defecto de fábrica sería, opina Cercas, un *craso error*.

Dicho esto, lo más curioso es que es precisamente esta tara de nacimiento la que termina constituyendo el centro neurálgico y la principal virtud del género: su carácter libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable, el hecho de que es, según decía, un género de géneros donde caben todos los géneros, y que se alimenta de todos. (*Punto ciego*: 26).

Por esa misma razón los novelistas han actuado como criaturas omnívoras, caníbales que se alimentan de sus congéneres. “Épica, historia, poesía, ensayo, periodismo: esos son algunos de los géneros literarios que la novela ha fagocitado a lo largo de su historia” (*Punto ciego*: 27). Gómez Trueba, que recoge todas estas aportaciones, propone hablar del “nuevo género de las novelas antigénero. A su juicio, “El (anti) género de la novela cuenta desde sus mismos inicios con un componente transgresivo, que le ha llevado una y otra vez a poner en crisis sus propias estructuras y naturaleza” (2007). Ahora bien, añade, es posible que dentro de este proceso de deconstrucción del relato contemporáneo, “estemos asistiendo a un “más difícil todavía”, en el que éste se mezcla y confunde con descaro con otros géneros literarios, como son el ensayo o la autobiografía principalmente. Y, lo que es más importante, ello sin querer dejar de ser en ningún momento una novela” (Gómez Trueba, 2007).

Al imbricarse el discurso ficcional y el discurso ensayístico, surge la idea de la novela como *zona* o como *espacio*. De acuerdo con Cristina Oñoro, “la narrativa postmoderna presenta una celebración continua de ontologías plurales” (2007: 200). El texto, señala en su Tesis dedicada a la obra de Enrique Vila Matas, “explota en infinitos mundos que colisionan y que se superponen entre sí, convirtiéndose en un espacio fronterizo, una zona en la que combaten múltiples modos de ser. Los personajes, y el lector, cruzan continuamente la frontera” (200).

La hibridación es un camino de dos direcciones: no sólo es que la novela se haya acercado al

terreno del ensayo, sino que cada vez son más los ensayos que emprenden el abordaje de la realidad por medio de las herramientas de la ficción. En el año 2005, la novela de Pepe Monteseín *La conferencia. El plagio sostenible* se convertía en la primera obra de ficción en ganar un premio de ensayo. En el año 2010 *Anatomía de un instante*, quizás el libro más inclasificable de nuestro autor, se alzaba con el Premio Nacional de Narrativa, ampliando más si cabe esa *zona* o campo de juego en el que se mueven en la actualidad los escritores españoles. Lo que liga a las obras del extremeño con el ensayo es que sus obras *piensan sobre un asunto*, nacen de una pregunta teórica, como en el trabajo del ensayista o el investigador académico. Como explicábamos a propósito de la biografía de nuestro autor, el propio Javier Cercas se reconocía deudor de un método esencialmente filológico: “Los libros que he escrito -desde el principio, pero sobre todo a partir de *Soldados de Salamina*- no se entienden sin una cierta aproximación filológica a la historia y al pasado; esto es algo absolutamente esencial”⁶⁴.

Esta idea de Cercas refleja, asimismo, una concepción de la literatura directamente ligada a participar en el debate público, donde el escritor puede entenderse como alguien provisto de la capacidad -incluso de la misión- de ofrecer una interpretación sobre la Historia. En su artículo “El hombre que dice no”, Cercas ofrece una definición del compromiso en la literatura que toma de Vargas Llosa: “comprometida era, para él, la literatura que no es un mero juego ni un simple pasatiempo, la literatura seria, la que rehúye la facilidad y se atreve a encarar, con la máxima ambición, grandes asuntos morales y políticos” (*Punto ciego*: 112). Esa literatura de grandes ambiciones es la que se propone alcanzar el autor *Anatomía de un instante*, una literatura mestiza, compendio de géneros. Una literatura que, según subraya, no es un mero juego, y que al mismo tiempo, como veremos, es también un juego, quizás el juego más serio de todos.

C) La autoficción como juego

Lo primero que hay que hacer al leer una novela es desconfiar del narrador.

Javier Cercas, *El impostor*

A lo largo de estas páginas hemos visto en diversas ocasiones cómo en sus obras Cercas confunde deliberadamente al lector sobre la identidad de sus narradores. Es cierto, también se ha señalado, que estos procedimientos se han convertido en una tendencia imperante en la novela postmoderna. Subrayemos, por último, que el juego autoficticio actúa como uno de los centros de gravedad del universo literario de nuestro autor. El lector que se acerca por primera vez a los libros de Cercas puede percibir, detrás de la seriedad de temas como la Guerra Civil o los campos de concentración, una voz narrativa que con frecuencia parece burlarse de sí misma.

⁶⁴ Diálogo entre Javier Cercas y Jordi Canal organizado por la fundación MAPFRE, el 15 de diciembre de 2011, dentro del ciclo “Los intelectuales tras el siglo de los intelectuales” Durante el encuentro, Cercas habla de las comparaciones que se han realizado entre sus novelas y los libros del fallecido escritor alemán W.G. Sebald (Austerlitz, Campo Santo). [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=5k26XlmpweE>>.

Esta aparente ambivalencia nos plantea nuevos problemas. El propio autor extremeño ha defendido la importancia de huir de la solemnidad y acercarse al juego, al humor, a la paradoja y a la ironía como vehículos para el conocimiento. Uno de sus artículos, titulado “Vindicación del gamberro”, ofrece una entusiasta declaración a favor del juego:

En su imprescindible *Homo ludens*, Huizinga definió el juego como “una acción u ocupación libre”, que funciona “según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas” y que “tiene su fin en sí misma y que va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de *ser de otro modo* que en la vida corriente”. Las palabras de Huizinga podrían valer para definir la felicidad: nadie que se sienta libre y tenso y alegre y sepa librarse del peso de su yo para ser de otro modo puede ser alegre. (*Agamenón*: 184).

“Escribir un libro consiste en crear un juego con unas determinadas reglas; y leerlo consiste en averiguar cuáles son esas reglas”, afirmaba el novelista en una entrevista con motivo de la publicación de *El impostor*. Ceñirse a los hechos es una de esas normas infranqueables: “Atenerme a la realidad es una regla que yo me impongo, para que el libro sea eficaz” (Altares, 2014). Todo ello se encuentra en la base de la tercera corriente de las literaturas del yo: la variante lúdica.

Lúdico, no trivial.

No desearíamos terminar este punto sin señalar en estas páginas el claro ascendente que la poética de Julio Cortázar ejerce sobre el universo creativo de Cercas.

En el año 1980, el autor de *Rayuela*, aceptó enseñar durante un curso en la universidad de Berkeley. Dentro de su ciclo de conferencias, recogidas en 2013 en el libro *Clases de literatura*, Cortázar dedicó una de sus charlas a explicar la importancia de lo lúdico en la literatura. “Hay que tener cuidado”, aconsejaba a sus estudiantes, “no hay que confundir la noción de lo lúdico con un juego trivial que no tenga sentido”. Para empezar, “un escritor juega con las palabras, pero juega en serio” (2013: 182). El juego es una diversión que tiene una gran profundidad, señala el argentino, un gran sentido para el que juega. Nada sorprende más, por ejemplo, que la seriedad que adoptan los niños mientras juegan. Ello obedece, una vez más, a las reglas. Todo juego tiene su propio código, su propio sistema. Desde el juego más sencillo al más complejo, todos crean un espacio, un territorio exclusivo, importante e inquebrantable mientras se está jugando. Y esto mismo cabe aplicarse directamente a la literatura:

Cuando un hombre entra luego en la literatura esto puede perdurar; en mi caso ha perdurado: siempre he sentido que en la literatura hay un elemento lúdico sumamente importante. [...] La noción del juego aplicada a la escritura, a la temática o a la manera de ver lo que se está contando, le da una dinámica, una fuerza a la expresión que la mera comunicación seria y formal -aunque esté muy bien escrita y muy bien planteada- no alcanza a transmitir al lector, porque todo lector ha sido y es un jugador de alguna manera y entonces hay una dialéctica, un contacto y una recepción de esos valores. (2013: 183).

Demos un paso más y profundicemos en este aspecto. ¿Cómo se entra el lector al juego? ¿De qué modo se establece ese diálogo? Hemos visto, citando a David Lodge, que en la tradición literaria contamos con numerosísimos ejemplos de pasajes, excursos, digresiones, donde los autores “reconocen el carácter artificial de las convenciones realistas que, no obstante, aplican en el resto del texto” (1998: 326). Mediante todos estos guiños, añade Lodge, el escritor halaga al lector tratándolo como un igual a nivel intelectual, como alguien “lo bastante sofisticado como para no sorprenderse cuando le enseñan que una obra narrativa es una construcción verbal y no un pedazo de realidad” (326). Hallamos estos recursos desde los propios orígenes de la tradición novelística. Aparecen, sin buscar demasiado, en Cervantes. En la tradición británica, los emplean a menudo dos herederos cervantinos como son Laurence Sterne (*Tristram Shandy*) y Henry Fielding (*Tom Jones*). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrirá en el siglo XX, estas interrupciones no se producen con tanta frecuencia como para perturbar el hilo narrativo de la novela. Habrá que esperar todavía unos cuantos siglos hasta que esas técnicas sean, en sí mismas, el propio motor de la historia.

Las vanguardias históricas, a comienzos del siglo XX, habían puesto en cuestión los fundamentos de la poética realista. Frente al arte realista que empuja al artista a dar testimonio de la realidad de la manera más fiel posible, la experimentación vanguardista promueve un arte lúdico, un arte que, lejos de someterse a los imperativos de lo real, solamente responde ante sí mismo. Esta ruptura del contrato mimético, como veremos, se encuentra en la base de los juegos autoficcionales que predominan en la novela contemporánea. En la actualidad, en palabras de Rafael Chirbes, el trabajo del novelista se ha visto afectado por una “sobredosis de inteligencia” (2010). De acuerdo con esta imagen, el escritor se muestra cada vez más dispuesto a enseñar al público lector las herramientas del taller con el que fabrica sus historias. Reclamándose en sintonía con esta idea, el juego autofictio de la literatura posmoderna antes que ser un guiño puntual que no desvía el curso del relato, acaba por el contrario convertido en la esencia del relato mismo, destacándose como el elemento capital de la obra.

Décadas antes, John Barth, en su conocido ensayo de 1984 “La literatura del agotamiento”, había postulado la idea según la cual: “an artist may paradoxically turn the felt ultimacies of our time into material and means for his work” (1995: 161-172). Barth hacía alusión a un tipo de literatura que desde hacía algunos años ya habían puesto en práctica autores como Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Vladimir Nabokov y él mismo en sus relatos. Para el novelista estadounidense, “the identifying characteristic of the literature of exhaustion is that writers of it pretend that it is the next to impossible to write original perhaps any literature (1995: 161-175)”.

Quizá porque todas las historias han sido ya contadas, el lector conoce las convenciones. También por eso, el autor puede señalar el artificio, el carácter puramente verbal de su trabajo y el modo en que se relaciona con la tradición. Incluso puede, y de aquí nace el afán lúdico, jugar con todo ello a la vista del lector. Ahora sí estamos ante una propuesta novedosa. Barth defiende la importancia de ver la narración literaria como un fenómeno en permanente estado de construcción. De este modo, el impulsó lúdico que impera en estos textos se convierte en una pregunta abierta, en un modo radical de interrogarse sobre la naturaleza misma de la obra literaria.

Entre los escritores postmodernos, el juego posee un componente subversivo y desestabilizador. Al

jugar con las fronteras tradicionales del texto, la novela abre las puertas a la hibridación genérica y, más importante si cabe, a la (con)fusión de lo real y lo ficticio. El interés por este aspecto aparece de hecho de manera muy destacada en la Tesis doctoral del propio Cercas base de su estudio sobre *La obra literaria de Gonzalo Suárez*.

Esta ruptura de las fronteras que separan realidad y ficción (...) no sólo tiene como misión poner en duda el estatus ontológico de la realidad, sino también -y por ello mismo- el de la propia realidad, que no aparece sino como convención o artilugio, en definitiva, como mera ficción. Y aún cabría ir más allá. Porque no sólo la realidad puede aparecer como ficción en este tipo de obras; también puede hacerlo el propio individuo. (*Gonzalo Suárez*: 37).

No está de más señalar el motivo del desasosiego que puede causar en el lector la idea de que los individuos formen parte también de un universo ficticio. El hecho, según Cercas, de que un personaje de una obra pueda ser al mismo tiempo lector o espectador de esa misma obra. Como en *Niebla*, de Miguel de Unamuno, las fronteras entre el espacio de la ficción y el extraliterario se desdibujan. Las reglas habituales del juego literario no se cumplen y cada novela crea sus propias reglas. Nuestro autor cita a Borges, quien explica esta inquietud con la siguiente fórmula: “Creo haber dado con la causa: tales invenciones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (*Gonzalo Suárez*: 37).

6.5. Análisis práctico: *La velocidad de la luz*

Pasemos ya a observar cómo la poética de la autoficción descrita en estas páginas cobra relieve en una obra concreta de nuestro autor. Para ello proponemos abrir su novela *La velocidad de la luz* y zambullirnos en cualquiera de sus páginas, por ejemplo hacia la mitad, donde leemos lo siguiente.

Ya he dicho que antes del paréntesis del verano la acogida dispensada a mi novela sobre la Guerra Civil, convertida en inesperadamente en un notable éxito de crítica y en un pequeño éxito de ventas, había rebasado mis expectativas más halagüeñas. (*Velocidad*: 190).

Pocos párrafos después, el narrador continúa:

Omito los pormenores de la historia, porque son públicos y más de uno los recordará todavía; no omito que, en este caso, la imagen de bola de nieve es, pese a ser un cliché (o precisamente por serlo), una imagen exacta: en menos de un año se hicieron quince ediciones del libro, se vendieron más de trescientos mil ejemplares, estaba en vías de traducción a veinte lenguas y había una adaptación cinematográfica en curso. (*Velocidad*: 191).

¿Son Javier Cercas (autor) y Javier Cercas (narrador de este libro) seres idénticos? Las circunstancias que se describen en estos dos párrafos así lo sugieren. El apabullante éxito editorial de *Soldados de Salamina* siguió los pasos aquí descritos. No obstante, detrás de esas coincidencias

factuales, podemos observar algunos aspectos que despiertan nuestra suspicacia. El narrador, cuya vida coincide aparentemente con la del autor Javier Cercas, nunca revela su nombre. Tampoco se nos revela en ningún instante el título de esa novela inspirada en un episodio de la Guerra Civil.

Seguimos leyendo unos párrafos más, y las tímidas suspicacias pasan a convertirse en pura perplejidad:

Yo intuía que aquella era una vida perfectamente irreal, una farsa de dimensiones descomunales parecida a una enorme tela de araña que yo mismo segregaba y tejía, y en la que me hallaba atrapado, pero, aunque todo fuera un engaño y yo un impostor, estaba deseoso de correr todos los riesgos con la única condición de que nadie me arrebatara el placer de disfrutar a fondo de aquella patraña. (*Velocidad*: 190).

A través del juego de confusiones entre el autor y el narrador, el lector se halla a estas alturas completamente desorientado. Surge una duda imposible de responder: ¿qué hay de realmente biográfico en lo que estamos leyendo? ¿Y qué hay de inventado?

Publicado en 2005, *La velocidad de la luz* es el primer libro que nuestro autor escribe tras el vuelco que supone en su carrera el éxito inesperado de *Soldados de Salamina*. Como ha observado la crítica, esta novela bien puede considerarse un reverso o el negativo fotográfico de la imagen que encontramos en *Soldados de Salamina*. Lo explica así Rodríguez de Arce: “de nuevo encontramos una anécdota ambientada en un contexto bélico –en este caso la guerra del Vietnam en lugar de la Guerra Civil- pero la reflexión sobre la naturaleza del heroísmo y de lo heroico, representada por el gesto de perdón del miliciano que salva la vida a Rafael Sánchez Mazas, es sustituida en el presente texto por una indagación sobre los límites a los que puede llegar la violencia humana cuando un individuo es sometido a determinadas y extremas condiciones” (2016: 310).

Para situar esta obra en el lugar que le corresponde, conviene hacer algunas aclaraciones. En su novela anterior Cercas ya daba rienda suelta al juego autoficticio, convirtiendo en protagonista de su historia a un periodista llamado igualmente Javier Cercas, pero cuyas circunstancias biográficas diferían de las del propio autor. En esta ocasión, el novelista lleva más lejos su apuesta. El nombre del narrador nunca llega a citarse, pero todas las referencias apuntan exclusivamente a que se trata del autor Javier Cercas. Una vez más, sin embargo, la distancia entre el personaje y la persona se mantiene insalvable.

Señalábamos páginas atrás que *Soldados de Salamina* culmina en sus últimas páginas con una suerte de metamorfosis: al contemplar el reflejo de su rostro en la ventana de un tren nocturno, el narrador Javier Cercas comprende que por fin ha encontrado la novela que había buscado durante años, sólo tiene que transcribirla, pues el texto completo está ya en su cabeza. En *La velocidad de la luz* encontramos de nuevo reflexiones provocadas por el reflejo del autor en un espejo. Esto ocurre en la última parte de la novela, titulada “El álgebra de los muertos”. “En esta última parte desfilan las ilusiones y esperanzas”, apunta Rodríguez de Arce, “las desilusiones y frustraciones, hasta tocar la aceptación final de la realidad por parte de la voz narrante. Las ilusiones y esperanzas citadas no son otras que las del protagonista por tratar de sustituir, según una absurda lógica matemática,

personas y afectos” (346). Nuevamente, al pasear por el *hall* del Hotel, el narrador se detiene ante la visión de su propia imagen:

Sorprendido, retrocedí, pero lo único que vi fue mi rostro reflejado en un gran espejo de pared. Preguntándome cuánto tiempo hacía que no me miraba en un espejo, miré mi rostro en el espejo igual que si mirara el de un desconocido, y mientras lo hacía imaginé que estaba cambiando de piel, pensé que aquél era el lugar de arribada, pensé en el peso del pasado y en la suciedad del subsuelo y en la prometida claridad de la intemperie, y pensé también que, aunque el objetivo de aquel viaje fuera quimérico o absurdo, el hecho de haberlo emprendido no lo era. (*Velocidad*: 232).

Hay toda una serie de elementos que conectan *La velocidad* con *Soldados*. La naturaleza ambigua del heroísmo es uno de ellos. También (aunque esto lo veremos con más detalle en otro apartado de esta Tesis) el uso recurrente del *leitmotiv*, un elemento aparentemente anecdótico que, por medio de la repetición, acaba por poseer un significado trascendente. En *Soldados de Salamina*, el *leitmotiv* más relevante es el *pasodoble* ‘Suspiros de España’. En *La velocidad de la luz*, será la aparición de un encendedor de marca Zippo, cuya aparición en determinados momentos de la historia abre las puertas de la memoria y trae consigo el recuerdo de Vietnam.

Otro mecanismo de construcción que comparten ambos libros se encuentra en los juegos entre los distintos niveles del texto y la mezcla entre realidad y ficción. Este salto entre distintos niveles de la narración constituye, probablemente, la mayor constante, el rasgo estilístico más firme en las propuestas narrativas de nuestro autor. Lo encontramos tanto en sus primeros relatos como en sus últimas novelas hasta la fecha, *El impostor* (2014) y *El monarca de las sombras* (cuya publicación se prevé para comienzos de 2017). No obstante, si hubiera que elegir un libro donde el elemento metanarrativo y el juego autoficcional alcanza alturas de vértigo, en este caso sobresale especialmente *La velocidad de la luz* (2005).

En su artículo “Construcciones difusas de la identidad”, José Antonio Calzón García traza atrevido paralelismo entre dos libros tan diferentes en todos los órdenes como son *El Lazarillo de Tormes* y *La velocidad de la luz*. En gran medida, el análisis de Calzón García desarrolla la perspicaz intuición de Manuel Alberca, quien ya en *El pacto ambiguo* sugiere una comparación entre los dos textos. Pese a las evidentes distancias -temporales, temáticas, estilísticas, de significado- que median entre ambos, la comparación entre nuestro autor y el clásico de la novela picaresca no es baladí. En el primer bloque de esta Tesis habíamos ya aludido al ejemplo de Lázaro de Tormes como modelo por antonomasia de narrador poco fiable. Al leer sus andanzas, escribíamos, nunca sabemos cuánto hay de cierto o falso en ellas. Nos preguntamos por sus silencios y sus elipsis. Sin salirnos de la diégesis -esto es, de la historia misma que nos es narrada- como lectores podemos ponernos en guardia al asumir que Lázaro escribe para que se le conmute una pena. De hecho, el propio narrador nos invita asimismo a no fiarnos siempre del todo: “Y todo va desta manera; que, confesando y no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo” (2006: 3).

La lectura de Calzón García va a un paso más lejos, y considera que en *El Lazarillo* “es posible contemplar las primeras líneas de la novela como el discurso de un agente emisor

difusamente diferente al Lázaro-auto narrativo” (2015). En la historia de Lázaro advertimos, efectivamente, y como tal vez pudieron percatarse los primeros lectores en el siglo XVI, que la identidad del autor de la novela no podía coincidir con la del pícaro sin formación ni estudios que da nombre al libro. Para Calzón García nos encontraríamos aquí un recurso típicamente moderno:

Al margen de las abundantísimas diferencias, de tipo narrativo, que separan al Lazarillo de *La velocidad de la luz*, ambas obras presentan un significativo rasgo en común, localizable en muchos otros textos: el recurso de lo que Genette (2004) denomina metalepsis. (...). Definido dicho rasgo por lo general como el «salto» entre distintas instancias enunciativas (narrador, personajes, etc.), presenta como fórmula más arriesgada la llamada metalepsis ontológica, en la que un personaje novelesco, el narrador o el autor implícito representado parecen superar literalmente la frontera entre el mundo real y el mundo diegético. (Calzón García, 2015).

Nos adentraremos más ahora en cómo funcionan esos juegos en *La velocidad de la luz* para comprobar cómo nuestro autor juega a problematizar el *yo* a lo largo de toda la obra. De entrada, como ya tuvimos ocasión de ver, las primeras líneas nos sumergen en un mar de dudas sobre la identidad del narrador:

Ahora llevo una vida falsa, una vida apócrifa y clandestina e invisible aunque más verdadera que si fuera de verdad, pero yo todavía era yo cuando conocí a Rodney Falk. Fue hace mucho tiempo y fue en Urbana, una ciudad del Medio Oeste norteamericano en la que pasé dos años a finales de la década de los ochenta. (*Velocidad*: 15).

“Yo todavía era yo”. ¿Quién narra entonces en el “ahora”? La biografía de Javier Cercas no es un documento secreto. Aparece a menudo en la contraportada o la solapa de sus libros, dependiendo de la edición, y en todos esos lugares se nos informa que el autor trabajó durante dos años en la Universidad de Illinois (Urbana). ¿Es ese Javier Cercas el protagonista de la novela que estamos leyendo? Al igual que sucedía en *Soldados de Salamina*, el narrador vuelve a engañarnos ligeramente.

Le expliqué que lo único que tenía claro en mi novela era precisamente la identidad del narrador: un tipo exactamente igual que yo que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo. “¿Entonces el narrador eres tú mismo?”, conjeturó Rodney. “Ni hablar”, dije, contento de ser ahora yo quien conseguía confundirle. “Se parece en todo a mí, pero no soy yo”. Empachado del objetivismo de Flaubert y de Eliot, argumenté que el narrador de mi novela no podía ser yo porque en ese caso me hubiera visto obligado a hablar de mí mismo, lo que no solo era una forma de exhibicionismo o impudicia, sino un error literario, porque la auténtica literatura nunca revelaba la personalidad del autor, sino que la ocultaba. “Es verdad”, convino Rodney. “Pero hablar mucho de uno mismo es la mejor manera de ocultarse”. (*Velocidad*: 62).

Como los actores en el teatro griego, dice Javier Cercas, el escritor necesita una máscara:

Si no estoy equivocado, entre otras cosas escribir consiste en fabricarse una identidad, un rostro que

simultáneamente es y no es el nuestro propio, igual que una máscara. De hecho, máscara es lo que persona significa en latín, y como se dice en una de estas crónicas [...] la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela. En mi caso, esa identidad -ese yo que soy yo y no soy yo al mismo tiempo- no es, a qué engañarnos, demasiado original. (78).

En *La velocidad de la luz* el juego se amplía hasta las últimas consecuencias. Sabemos, por la biografía del autor, simplemente cerrando el libro y leyendo el texto de la contraportada, que Javier Cercas había trabajado también como profesor durante dos años en la Universidad de Illinois. Sabemos que ha escrito varias novelas de campus. Sabemos que en una de ellas, *El inquilino*, aparece un personaje que, al igual que el protagonista Rodney Falk en este libro, vive trastornado por la experiencia traumática de su participación en la guerra de Vietnam. Como acierta a señalar Calzón García “el juego y las similitudes especulares nutren todo el relato” (2015). Hay un persistente guiño cervantino, en el que los personajes leen las obras anteriores del narrador y hablan sobre ellas. Por ejemplo -también en este caso sin citar nunca el título- sobre esa novela a la que nos hemos referido al principio y que solamente puede tratarse de *Soldados de Salamina*:

Ocurrió hace tres años, pero no ocurrió por azar. Unos meses atrás yo había publicado una novela que giraba en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la Guerra Civil española; salvo por su temática, no era una novela muy distinta de mis novelas anteriores. Nos adentraremos más ahora en cómo funcionan esos juegos en *La velocidad de la luz* para comprobar cómo nuestro autor juega a problematizar el *yo* a lo largo de toda la obra (aunque sí más compleja y más intempestiva, acaso más estrafalaria) pero, para sorpresa de todos y salvo escasas excepciones, la crítica la acogió con cierto entusiasmo, y en el poco tiempo transcurrido desde su aparición había vendido más ejemplares que todos mis libros anteriores juntos. (*Velocidad*: 153).

Ya hemos aludido en anteriores ocasiones al modo en que teóricos como Fredric Jameson (1991) O Ihab Hassan (1982), conciben la intertextualidad como uno de los rasgos más destacados en la literatura posmoderna. Para Jameson, un elemento recurrente entre los autores contemporáneos es el uso lúdico de los textos del pasado. En Cercas, la referencia a personajes o situaciones de sus libros anteriores es una constante. Esta misma actitud lúdica se manifiesta en *La velocidad de la luz* cuando Rodney Falk interroga al narrador por el personaje de una novela que sí aparece citada por su título, *El inquilino*:

-¿Qué novela va a ser? -contestó Rodney -. *El inquilino*. ¿Olalde soy yo o no? -Olalde es Olalde – improvisé-. Y tú eres tú. -A otro perro con ese hueso -dijo en castellano, como si acabara de aprender la expresión y la usara por primera vez-. No me vengas con el cuento de que una cosa son las novelas y otra la vida -continuó, regresando al inglés -. Todas las novelas son autobiográficas, amigo mío, incluso las malas. (*Velocidad*: 168).

Calzón García aprecia aquí un ejemplo de lo que Gerard Genette denomina metalepsis ontológica: el salto entre distintas instancias enunciativas: un personaje novelesco, el narrador o el autor implícito, confunde la frontera entre el mundo real y los distintos niveles de la diégesis, hasta el punto que resulta imposible determinar en qué plano se sitúa la narración.

Dicho en otras palabras: el juego laberíntico propuesto construye una estructura en la que un personaje (Rodney) inspirado en una persona real (el veterano al que Cercas conoció) se convierte en lector de otra obra también real (*El inquilino*), re-construida en una novela (*La velocidad de la luz*), en la cual él a su vez aparecía también como personaje. Y, en efecto, el propio Rodney creará reconocerse en la primera obra del protagonista, trasunto del Cercas escritor. (2015).

Regresando a las teorías de Ihab Hassan (1982), este define la *indeterminación* (en el sentido de ambigüedad e indefinición de las instancias narrativas) como característica fundamental del posmodernismo. Así, en *La velocidad de la luz* no sólo se desdibuja ante nuestros ojos la figura de Rodney Falk. Algo similar ocurre con el narrador intradiegetico. ¿No nos había advertido precisamente desde el comienzo que ahora lleva una vida falsa, “una vida clandestina y apócrifa pero más verdadera que si fuera de verdad” (290)? No es hasta las últimas páginas de la novela cuando la voz que narra descubre la razón detrás de la sucesión de juegos y de desplazamientos de instancias diegéticas.

Y fue entonces cuando no sólo supe el final exacto de mi libro, sino también cuando hallé la solución que estaba buscando. Eufórico, con la última cerveza se la expliqué a Marcos. Le expliqué que iba a publicar el libro con un nombre distinto del mío, con un seudónimo. Le expliqué que antes de publicarlo lo reescribiría por completo. Cambiaré los nombres, los lugares, las fechas, le expliqué. Mentiré en todo, le expliqué, pero solo para mejor decir la verdad. Le expliqué: será una novela apócrifa, como mi vida clandestina e invisible, una novela falsa pero más verdadera que si fuera de verdad. (304).

En resumen, ese simulacro del yo, la máscara autoficcional, aparece aquí como mecanismo para acceder a una verdad de orden literario. No es casual que la novela termine justo a continuación con una nueva vuelta de tuerca metaficticia, en la que se la conversación que estamos leyendo se presenta a sí misma como el propio fin del relato:

Cuando terminé de explicárselo todo, Marcos permaneció unos segundos en silencio, fumando con expresión ausente; luego se tomó de un trago el resto de cerveza. -¿Y cómo acaba?- preguntó. Abarqué de una mirada el bar casi vacío, y, sintiéndome casi feliz, contesté: -Acaba así. (*Velocidad*: 304).

¿Acaba así? Una de las características definitorias de la novela autoficticia -cabe interpretar que tal vez su característica más definitoria- reside en su carácter contradictorio. Por eso en Cercas el desenlace de sus novelas, en una búsqueda de la circularidad de resonancias cortazarianas, a menudo coincide con el inicio de las mismas. Las últimas frases con las que acaba la última página de *Soldados de Salamina* son, exactamente, las primeras frases con las que comienza la primera página de *Soldados de Salamina*. Con el final de *El móvil* se repite el patrón. Como un círculo que se cierra sobre sí mismo, la primera y la última línea se dan la mano.

En *La velocidad de la luz* llegamos a la conclusión de que, ahora que ha visto el final de su novela, el narrador por fin puede comenzar a contarla. La vuelta al lugar de partida nos habla de una

búsqueda que gira obsesivamente sobre el mismo punto. He aquí un tipo de literatura donde los escritores se lanzan a la búsqueda de sí mismos. Y sin embargo, ese camino, al modo de la paradoja de Aquiles y la tortuga, nunca llega a completarse. Las novelas de Cercas a menudo terminan en el punto que empezaron, aunque, evidentemente, al concluir la lectura nos hallamos en un lugar muy distinto de aquél en el que nos encontrábamos al abrir la primera página. Hemos acompañado al narrador en su trayecto, y a cambio hemos obtenido una respuesta irónica, ambigua, incierta, una respuesta que no es otra que el propio libro que tenemos entre las manos.

Ahora, una vez llegados nosotros también hasta este punto, conviene mirar atrás y observar los pasos que hemos seguido. Comenzábamos este bloque aludiendo al mito de Narciso, la figura mitológica que mejor simboliza la obsesión de la literatura reciente con el propio yo. A continuación nos hemos detenido en la cuestión terminológica. En segundo lugar, tras este repaso al origen terminológico, nuestro siguiente paso ha consistido en abrir un marco temporal más amplio, y rastrear algunos ejemplos ilustres de esta modalidad literaria en la propia tradición española. Retrocediendo en la historia, hemos seguido este *hilo histórico* de la literatura escrita en primera persona hasta llegar a nuestros días, momento en que observamos los rasgos que caracterizan hoy la escritura autobiográfica y autoficcional. Otros acercamientos teóricos nos han permitido perspectivas distintas sobre el fenómeno. A través de las aportaciones de la sociología literaria y el Nuevo Historicismo, se han procurado señalar las razones que convierten a la novela del yo en la corriente dominante dentro del espacio literario en el contexto de unas sociedades modernas consagradas a los valores del individualismo.

En un siguiente bloque, hemos dado un paso de los principios teóricos a los ejemplos prácticos, para lo cual se han desarrollado las tres vertientes principales que adapta la prosa autoficcional en nuestros días. Así, por último, para explicar el modo en que todos estos principios confluyen en la obra de nuestro autor, nos hemos acercado con más detalle a *La velocidad de la luz*, una de las obras más relevantes de Javier Cercas, quintaesencia del juego autoficcional. Como ocurre al final de las novelas de Javier Cercas, estas últimas páginas han de enlazar aquí con las preguntas que nos planteábamos en un principio. Recuerda Ana Casas que “precisamente una de las direcciones más importantes sobre la autobiografía padece del problema de la identidad como construcción del yo” (2012: 14). De este modo, cobra sentido la tendencia a considerar al yo quien como una construcción textual. Al disociar el yo del texto del yo autorial, el vértigo ante las posibilidades que se abren no puede ser mayor. La vacilación del lector es absoluta. Se altera el pacto de lectura. Pues tanto el autor como el lector asumen como consecuencia lógica, dirá Manuel Alberca, la hibridación de total entre los elementos autobiográficos y los imaginados.

La puesta en cuestión del pacto de lectura, su nuevo carácter contradictorio, a un tiempo factual y ficticio, impulsa a los escritores, sin embargo, a unas exigencias de otro tipo frente a sus lectores. El autor no ha dejado de buscar en sus textos el modo de acceder a una verdad íntima, subjetiva. Una verdad, tal vez, de distinto cuño, menos ligada al registro notarial, exhaustivo, de acontecimientos realmente acaecidos; una verdad que permite la fabulación y hasta la fantasía, pero tras la cual el lector percibe, impulsado por la potencia literaria del novelista, un latido íntimo de sinceridad. Una verdad, en definitiva, cuyo objetivo último no es otro que el de adentrarse, con las herramientas de la imaginación novelesca, en el abismo de la identidad personal.

6.6. El que camina a mi lado. El doble, la identidad y los pactos con el diablo

Hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.

Jorge Luis Borges, "Avatares de la tortuga"

"No puede ser, pero es".

En "El libro de arena", Borges cuenta la historia de un hombre que recibe la visita de un vendedor de Biblias. "Hará unos meses, al atardecer, oí un golpe en la puerta. Abrí y entró un desconocido. Era un hombre alto, de rasgos desdibujados" (1975: 169). Entre las distintas obras de las que dispone, el vendedor le ofrece al protagonista algo distinto, un libro como ningún otro libro, un libro infinito. "No sólo vendo biblias. Puedo mostrarle un libro sagrado que tal vez le interese. Lo adquiriré en los confines de Bikanir" (170). A primera vista, se trata de un volumen antiguo, pero no necesariamente extraordinario. Los caracteres son extraños. La tipografía es pobre. Las páginas están gastadas. El texto aparece apretado y ordenado en versículos, como las sagradas escrituras. Pero a medida que pasa sus páginas el hombre advierte que el libro no tiene final.

Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin. Me pidió que buscara la primera hoja. Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro – Ahora, busque el final. También fracasé; apenas logré balbucear con una voz que no era la mía: - Esto no puede ser. Siempre en voz baja el vendedor de biblias me dijo: - No puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. (Borges, 1975: 172).

Para David Roas, la frase del vendedor de biblias "identifica magistralmente la esencia de toda narración fantástica: la confrontación problemática entre lo real y lo imposible" (2011: 13). En "El libro de arena", el personaje percibe la detonación de su universo cotidiano como una afrenta inasumible: "Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad" (175). Y pese a ello, por más objeciones que haga, la presencia del libro es innegable. Está ahí mismo, ante sus ojos.

En esencia, ese "No puede ser, pero es", destruye las convicciones del personaje y del receptor a propósito de lo que hemos asumido como real. La aparición del elemento fantástico hace tambalear nuestra concepción del mundo. Todo el universo formado por individuos desdoblados, tiempos y espacios simultáneos, objetos imposibles y fusión del sueño y la vigilia constituyen, en opinión de este autor, "expresiones que de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos" (2011: 14). Con ello, el relato fantástico revela la extrañeza del mundo, nos obliga a contemplar lo

cotidiano desde ángulos insólitos. Subvierte los códigos y las certezas que hemos diseñado para percibir nuestro entorno. En definitiva, concluye Roas, “destruye nuestra comprensión de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud” (2011: 14).

Con toda su carga de transgresión de las leyes que rigen el mundo, muy a menudo lo fantástico no supone un salto fuera de la realidad. Puede ser, por el contrario, un salto hacia el interior de la realidad, un mecanismo que nos permita conocer mejor lo que somos a través de la aparición de lo imposible. En Javier Cercas, como apreciaremos a continuación, la búsqueda de la identidad de la que hemos hablado en las páginas anteriores, el juego autoficcional y la obsesión por el yo aparecen con frecuencia acompañados de un personaje propio de los cuentos de terror: el *Doppelgänger* o doble fantástico. (Roas, 2011).

Observemos algunos ejemplos. En el relato breve *La verdad de Agamenón*, Javier Cercas (narrador) recibe una carta de alguien llamado como él.

Como le decía, todo empezó con una carta. “Estimado Javier Cercas”, empezaba, “Me llamo Javier Cercas, igual que tú. Te escribo simplemente para que sepas de mi existencia, yo sé de la tuya desde hace tiempo”. (*Agamenón*: 253).

A partir de esta primera toma de contacto comienza un intercambio epistolar entre los dos personajes homónimos. Semanas más tarde, con motivo de una visita a Granada, el Javier Cercas narrador (en el relato: un escritor de éxito que ha publicado una novela llamada *Soldados de Salamina*), decide reunirse con su tocayo, también él mismo aspirante a escritor. Al segundo de verle, la sorpresa de Javier Cercas es mayúscula:

En ese momento sentí un vacío de vértigo en el estómago, sentí que me faltaba el aire y que perdía pie, y estoy seguro de que me hubiera caído redondo de no ser porque el hombre se levantó, me sujetó, me arrastró hasta su mesa y me sentó frente a él (...) Más que mirarlo, lo estudié, y el alcohol me impidió marearme de nuevo, porque era exactamente igual que yo, mi vivo retrato, como si, en vez de tener ante mí a un individuo de carne y hueso, tuviera sólo la limpia superficie de un espejo. Eres... balbuceé. Encogiéndose de hombros asintió. Es increíble, dije. Increíble pero cierto, matizó con una voz tan ajena e íntima como mi propia voz escuchada en la radio; luego, con desconcertante naturalidad, prosiguió: Ya sé lo que estás pensando. Que cómo es posible. Sólo tengo una respuesta: y yo que sé. (*Agamenón*: 260).

Pese a su dimensión sobrenatural, el doble que aparece en este relato actúa con una cordialidad absoluta. Se dirige al protagonista con cortesía, comenta sus libros, le describe su vida rutinaria en Granada como funcionario y su frustrada carrera literaria. En un comienzo, resulta imposible tomar su aparición como una amenaza. Hasta que ambos personajes, como en *El príncipe y el mendigo*, deciden intercambiarse los papeles y asumir cada uno el papel del otro. Una aparente broma que, conforme a las normas canónicas de este motivo literario, no tendrá marcha atrás. Una vez el narrador cede prestada su identidad social ante su doble, termina siendo imposible recuperarla.

La verdad de Agamenón es la narración de Javier Cercas que de forma más explícita se

refiere a la figura del doble. Existe incluso una base factual en el origen este relato. De hecho, es posible encontrar a un escritor y articulista llamado Francisco Javier Cercas Rueda (Sevilla, 1965), quien, en su misma página de Internet, aclara ante sus lectores: “El autor de estas entradas (en la foto) que firma sus escritos como Javier Cercas Rueda y José Javier Cercas Mena (Ibahernando, Cáceres, 1962), que firma los suyos (caso de *Soldados de Salamina*) como Javier Cercas, somos dos personas distintas”.

La figura del doble o *Doppelgänger* no constituye, sin embargo, un episodio anecdótico en la narrativa de nuestro autor. Es el eje central de una de sus obras tempranas, *El inquilino* (1989). En esta novela de campus, el protagonista, Mario Rota, un profesor italiano que imparte clases en la Universidad de Texas, se ve eclipsado al comienzo del nuevo curso por la llegada de Daniel Berkowickz, una suerte de versión mejorada del propio Rota. El nuevo profesor (el inquilino que da nombre al título) posee un *curriculum* sobresaliente y un encanto personal fuera de lo común, además de publicar con frecuencia investigaciones tan aplaudidas como admiradas. En muy poco tiempo, Rota se verá desplazado profesionalmente. A medida que progresa la *nouvelle*, el hasta hace poco prometedor docente italiano será testigo de cómo sus amigos, sus superiores e incluso la alumna de tesis con quien mantiene una relación optan por dejarle de lado tras quedar seducidos por el talento y la magnética personalidad de Berkowickz. Con todo, ni siquiera la ruina de su vida académica o los fracasos sociales y amorosos son lo peor que sucede al protagonista. Más grave que todo ello, a medida que se acerca el desenlace, Rota empezará a dudar seriamente de su propia existencia. El doble, como emanación de la parte más oscura e irracional del ser humano, constituye por norma una amenaza sobre el individuo, hasta el punto que provoca su aniquilación. En un cuento breve de José María Merino, “El derrocado” hallamos un argumento similar a *El inquilino* de Javier Cercas. En esa ocasión, el protagonista es un hombre que termina siendo expulsado de su casa por sí mismo.

Por último, el motivo del doble aparece asimismo en la novela de Javier Cercas, *El impostor*. De hecho, aparece subrayado cuando el narrador reconoce en el falso superviviente de los campos de concentración una versión siniestra y deformada de sí mismo. Esto sucede hacia el final del libro. Poco antes del epílogo, en un diálogo ficticio, un Enric Marco imaginado revela los temores más profundos del narrador.

Yo no lo deseaba, pero usted sí. De lo contrario, ¿por qué estaría escribiendo este libro? (...) Es natural que tuviese miedo de enfrentarse a la verdad. Pero ahora que casi lo está terminando no le queda más remedio que afrontarla (...) Dígame una cosa: ¿por qué tituló su artículo de *El País* “Yo soy Enric Marco”? -Porque la película de Santi Fillol y Lucas Vermaal se titulaba *Ich bin Enric Marco* y eso significa en alemán “Yo soy Enric Marco”. - Y una mierda: lo titulé así porque supo desde el principio que, al igual que yo, usted es un farsante y un mentiroso, que tiene todos mis defectos y ninguna de sus virtudes, y que yo soy su reflejo en un sueño, o en un espejo. Y por eso le pido que me defienda, que se olvide de salvarme y me defienda: porque ni usted ni yo podemos salvarnos, pero defendiéndome se defiende. Esa es la verdad, Javier. La verdad es que usted soy yo. (*Impostor*: 368).

La reiterada aparición de este motivo literario en el universo narrativo de Cercas, así como su permanencia en las distintas etapas de nuestro escritor, obliga a preguntarse por su significado profundo. La figura del *Doppelgänger* toca de lleno el nervio de un asunto capital en toda la obra de Cercas: el tema de la identidad. Podemos enunciar el problema del siguiente modo: si llegado un momento preciso nos encontramos un ser idéntico a uno mismo, ¿cómo afecta ello a nuestra existencia? ¿Qué ocurre si conocemos a alguien cuyo nombre, fecha y lugar de nacimiento coincide con el nuestro? ¿O cómo reaccionamos si de un día para otro un intruso usurpa nuestro trabajo, nuestras amistades, nuestra pareja y nuestra familia?

La aparición de un *otro* exactamente igual al propio yo es un motivo clásico de la literatura fantástica. El personaje del doble es, incluso, una figura que hunde sus raíces en los primeros relatos de las sociedades humanas. Por definición, su figura que dinamita todas las ilusiones respecto a la identidad personal. ¿Quién soy yo si no soy único? ¿Quién es realmente la copia y quién el original? En Cercas, la aparición del doble nos abre la puerta a la angustia sobre la realidad de la propia existencia.

Veamos un ejemplo concreto en el cuento *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe. En el relato, un hombre joven queda estupefacto al encontrar otro ser con su mismo, William Wilson, que parece perseguirle. A medida que progresa el cuento, las apariciones del doble conllevan una carga siniestra complementaria. William Wilson se topa con su otro yo cada vez que toma una decisión moralmente equivocada o directamente perversa. Su corrupción ética marcha de forma paralela a su distanciamiento de la realidad, hasta que acaba por asesinar al otro William Wilson, sin saber que terminará por darse muerte a sí mismo. Es un final semejante al de *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, otro ejemplo canónico sobre el motivo del doble y el mito de Narciso.

En otras ocasiones, el doble no parece como un duplicado del protagonista, sino como su opuesto absoluto. Dos personas diametralmente diferentes, pero que conviven en el mismo cuerpo. En la que quizás sea la historia más conocida sobre el *Doppelgänger*, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de R.L. Stevenson, dos personajes antagónicos, uno de ellos un hombre de ciencia que busca mejorar la condición humana y un criminal capaz de cometer los actos más atroces, son, en realidad, la misma persona.

Más adelante nos detendremos en el análisis que Freud realiza sobre la figura del doble y por extensión la literatura fantástica. Dentro de su concepto sobre *Das Unheimlich*, traducido al español como *Lo siniestro* o *Lo ominoso*, el término alemán posee una riqueza de matices que se pierde con la traducción. *Unheimlich* remite a lo des-familiar, al mundo íntimo, doméstico que de repente se torna inquietante, difusamente perturbador, el momento en el que lo que consideramos más familiar y seguro se transforma en la mayor amenaza sobre nosotros. Por el momento basta señalar que, de acuerdo con la teoría de Freud, los fenómenos que encarnan la transgresión de la literatura fantástica tocan resortes inconscientes ligados a la esfera más íntima del ser humano. David Roas lo resume así: “la literatura fantástica saca a la luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido” (2011: 32). El señor Hyde no encaja en los esquemas mentales del doctor Jekyll. Lo fantástico, añadirá Roas, da forma material a lo que no es factible de ser racionalizado. “Y lo hace del único

modo posible, por vía del pensamiento mítico, encarnando en figuras ambiguas todo aquello que en cada época o período histórico se considera imposible o monstruoso” (2011: 32).

Cada uno de estos relatos, que representan a su modo manifestaciones diversas de un mismo motivo literario, adquiere un significado más profundo. De acuerdo con Rebeca Martín, el cara a cara trasciende el mero parecido físico para apuntar a cotas más altas. Las historias de dobles revelan, en primer lugar, que hay facetas de nosotros mismos que nos son desconocidas. Enfrentan al ser humano con su sombra, con su lado menos visible. En segundo lugar, prosigue Martín, sirven para constatar que el individuo no es un ser único, sino que puede ser dividido. Nos obligan, tercero, a asumir una verdad incómoda: no sabemos realmente quienes somos. Por último, cuarto, provocan “el terror, en fin, a asumir que eso que llamamos identidad es un ente frágil, voluble, escurridizo” (Martín, 2006: 7).

6.6.1. La amenaza del yo: viaje guiado hacia el abismo

Debido a que la literatura sobre dobles camina ligada a la cuestión de la identidad, resulta natural que su estudio haya sido un campo predilecto desde la perspectiva psicoanalítica. Es a partir del ensayo de Sigmund Freud sobre *Lo siniestro* y tras los escritos de Otto Rank sobre el film de 1913 *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*), cuando la crítica literaria sobre el doble adquiere entidad propia. Sobra decir, sin embargo, que el motivo posee antecedentes míticos y raíces antropológicas más hondas, pues el *Doppelgänger* hace acto de presencia en las primeras leyendas y mitos religiosos con los que las sociedades humanas intentaron explicarse el mundo.

Es por ello que en el examen del doble nos hemos visto obligados a recurrir a múltiples perspectivas, conectadas de manera evidente: la psicocrítica y los estudios antropológicos, pero también la larga tradición literaria de este motivo, desde su génesis en la narrativa oral y su eclosión canónica en el romanticismo hasta el giro que adoptan los escritores de la segunda mitad del siglo XX. El objetivo que perseguimos, en suma, es ofrecer una interpretación teórica del motivo del doble que nos permita llevar a cabo un análisis práctico de su uso en el tejido creativo de Javier Cercas. Examinaremos así: 1) la génesis antropológica del doble, 2) su tratamiento romántico, 3) buscaremos los puntos de vista de la psicología y 4) del llamado giro neofantástico, para acabar, en quinto lugar, aplicando estas perspectivas sobre la obra de Cercas.

En William Wilson, de Edgar Allan Poe, el protagonista y su *Doppelgänger* están unidos por el nombre. Pero la función del nombre propio es individualizar a quien lo lleva. Si otra persona comparte nuestro nombre y apellidos ese signo distintivo no sólo pierde utilidad, sino que además queda al descubierto el carácter de mera convención, en última instancia arbitrario, del sistema de signos que empleamos para referirnos a nosotros mismos. En su efecto de extrañamiento, el doble causa no sólo la pérdida de identidad, sino también la pérdida de individualidad, el consuelo humano y universal de ser únicos en este mundo.

¿Y si yo no soy yo? ¿Y si hay otro que es una versión más verdadera de mí mismo? En la ficción, el encuentro con el doble puede llevar a un conocimiento más elevado sobre el propio ser,

pero el efecto inmediato es el cuestionamiento radical sobre la identidad. En *La verdad de Agamenón*, el encuentro del narrador Javier Cercas con otra persona igualmente llamada Javier Cercas invitan a poner en cuestión quién de los dos es el original y quién el impostor. El nombre es, obviamente, la marca que más nos ayuda a saber quiénes somos, a forjarnos una idea sobre nosotros, es la primera respuesta que damos cuando se nos pregunta quiénes somos.

En *El doble* de Dostoievski (1846), el protagonista, el funcionario Yákov Goliadkin perderá la cordura al encontrarse con otro Yákov Goliadkin, pues debe enfrentarse a la duda de saber si él mismo es el individuo real o su copia. La aparición del *Doppelgänger* conlleva el temor ancestral a la disolución del yo, a desconocer el lugar que uno ocupa en el mundo y a perder el sentido de la propia existencia. De ahí que no constituya una sorpresa que en la tradición oral el surgimiento del doble suela actuar como premonición de una muerte cercana.

Existe, incluso, una relación muy estrecha entre el motivo del doble y la creencia en la existencia del alma y la vida ultraterrena. “El tema del doble aparece tempranamente en la psique humana, revela la creencia generalizada de que dentro de nuestro cuerpo habita un alma inmortal”, ha escrito el neurólogo Bruno Estañol (2012: 267). “El miedo a los muertos se basa en esta creencia. Todavía están vivos en algún lado. Por eso lo siniestro aparece en relación a los muertos y a la muerte” (2012: 267). Si nos asomamos a las primeras sociedades humanas, encontramos esa idea en los textos egipcios. Las escrituras jeroglíficas de las pirámides representan el momento en que tras la muerte del cuerpo físico del faraón (*jat*) se aleja su doble espiritual (*ka*), donde habita la esencia vital.

Esos mismos miedos han perdurado a lo largo de los siglos en una serie de relatos, mitos e imágenes. Puede que en la actualidad el nacimiento de hermanos gemelos carezca de las atribuciones mágicas que su llegada al mundo provocaba en el pasado. La curiosidad y el extrañamiento que todavía provoca el encuentro con una pareja de gemelos nos habla, sin embargo, de la capacidad humana por hallar extraordinario o inquietante un fenómeno biológico absolutamente natural. Que en todas las culturas hallemos narraciones orales sobre gemelos es, asimismo, una manifestación palpable de fascinación, asombro y miedo ante seres humanos cuyo nacimiento ha sido muy a menudo asociado “a seres aliados con fuerzas sobrenaturales” (Martín, 2006: 69).

Uno de los aspectos esenciales en la figura del doble radica, sin lugar a dudas, en su vinculación con temores que acechan al ser humano desde la noche de los tiempos. La duplicación de uno mismo, la existencia de un gemelo malvado, la pérdida del alma o la aparición de una sombra que nos persigue son representaciones metafóricas de un miedo preternatural, común a todas las culturas. De ahí, por tanto, que a lo largo de la historia el *Doppelgänger* haya suministrado una serie tan fértil de imágenes y personajes literarios. La clave de su vigencia, lo que explica que el atractivo del doble fantasmagórico perdure hasta nuestros días, reside en su carácter universal. La figura del “otro yo” trasciende las culturas y las diferentes etapas históricas. Se adapta al espíritu de cada época y cada sociedad porque supone un símbolo inequívoco de la incertidumbre humana ante su *yo* oculto. “El doble es una prueba fehaciente de que los temores de los antiguos y primitivos, presentados con nuevos mimbres, nunca le fueron ajenos al hombre moderno”, escribe Rebeca

Martín (2006: 90). En su Tesis doctoral, esta investigadora rastrea la figura del doble en dos antecedentes arcanos, cuyo rastro se pierde en los orígenes de la historia: el mito de los gemelos y el temor universal a la pérdida del alma, que se manifiesta en imágenes como la sombra, el retrato, el reflejo o la estatua.

Desde la antigüedad, y sirva como ejemplo la alegoría del carro alado de Platón, perdura en los humanos la creencia en la dualidad del cuerpo y el alma, la creencia en una psique de naturaleza divina y eterna escindida de nuestra forma terrenal y corpórea. El miedo a la pérdida del alma aparece en leyendas, mitos y relatos hasta llegar a nuestros días. La aparición de relatos míticos y estructuras narrativas casi idénticas en culturas antiguas que no llegaron a tener contacto entre sí es un objeto de estudio central para antropólogos y folcloristas. Sin ánimo de retroceder hasta los orígenes de la tradición oral, sí conviene señalar que estas repeticiones son indicativas de un acervo común en las sociedades humanas. Y es que los mitos, de acuerdo con Carl Jung, poseen una profunda base, son un código que actúa como expresión de la psique colectiva.

Se trata de arquetipos, símbolos contenidos en el imaginario colectivo que se traducen en una serie de motivos arcanos. Escribe Rebeca Martín que “la fecundidad de esas imágenes (la sombra, por ejemplo) se cifra en su carácter universal, en la existencia de un acervo común pero voluble a los cambios sociales e históricos” (2006: 78). La pregunta que cabe hacerse por tanto es: ¿en qué momento estas imágenes pasaron de formar parte de un acervo mítico, antropológico y religioso a convertirse en motivos literarios? Posiblemente la línea de fisura pasa por el siglo XVIII y el espíritu de la Ilustración, que pretendió abolir la concepción mágica del mundo a favor de una visión racionalista y empírica. El imaginario fantástico, y con él la figura del doble, llegará como veremos de la mano de los autores románticos, quienes se aproximaron a los cuentos populares otorgándoles nuevas formas y un contenido diferente, “poniendo de relieve que las creencias ancestrales, en contra de lo que suponía el espíritu de la Ilustración, no habían sido superadas por el pensamiento racional” (78).

El siglo del Doppelgänger: esplendor romántico del doble.

No quisiéramos hacer ahora aquí un recorrido exhaustivo, sobradamente conocido y, peor aún, seguramente aburrido, por la evolución del doble desde la antigüedad clásica hasta el momento actual. De momento, nos contendremos con desmentir dos concepciones tan arraigadas como erróneas. Ni el *Doppelgänger* nació con el siglo XIX, ni fueron los románticos los primeros en tratar literariamente el motivo. La imagen que hoy asociamos al doble fantasmagórico podría considerarse la sublimación de un catálogo de fuentes culturales de muy larga data, desde el mito de Narciso en *Las metamorfosis* de Ovidio hasta *Los gemelos* o *Anfitrión* de Plauto, desde el encuentro con la sombra en el teatro isabelino hasta el siglo de Oro español. Como se ve, todo un catálogo de manifestaciones literarias se superpone a las raíces antropológicas del motivo mucho antes de que éste alcanzase su estadio canónico. Cuando hablamos del *Doppelgänger*, en sentido estricto, nos referiremos aquí a un modelo de representación que se instaura en el siglo XIX, en el marco del

Romanticismo europeo y particularmente en el contexto de la literatura alemana.

Durante el primer tercio del siglo XIX, sin embargo, el motivo adquiere entidad y autonomía. Como lectores, en la actualidad sabemos reconocer sin demasiados esfuerzos el instante en que el doble fantasmagórico asoma en la narración. De tan repetidos, nos resultan casi familiares una serie de elementos asociados a su figura (el espejo, la sombra, la estatua, el muñeco, el retrato). Incluso hay una estructura narrativa fácilmente reconocible: el enfrentamiento entre el original y el impostor, la pérdida o el robo de identidad, la duda sobre el propio ser, el vértigo existencial y, finalmente, el intento de eliminar físicamente al *alter ego*, enfrentamiento fatídico que a menudo acaba en la muerte del protagonista.

Como se ve, si bien como lectores reconocer un doble no habría de costar trabajo, al ponernos el traje de académicos la tarea pasa a ser un tanto más ardua. Ciertamente, el debate tiene algo de bizantino, pero los propios teóricos son muy cuidadosos con los términos que deberíamos manejar. Para empezar, no existe un acuerdo sobre cómo definir al doble. ¿Es un tema? ¿Un motivo? ¿Un mito? ¿Un arquetipo? Para nuestro trabajo, y por razones principalmente operativas, nos acogemos a la interpretación de Rebeca Martín, quien en su libro *La amenaza del yo* entendía el *Doppelgänger* como motivo o figura. Este marco interpretativo es igualmente más válido para analizar el universo creativo de Javier Cercas, pues si bien para Cercas en ocasiones el doble es en sí mismo el tema (esto es: la materia central sobre la que gira la narración), lo cierto es que en la mayor parte de su obra el *Doppelgänger* actúa como motivo o más bien como *leitmotiv* (esto es: un motivo recurrente que, a medida que se repite en la narración, adquiere un significado más profundo). Sea como fuere, la fértil diversidad de manifestaciones que presenta el doble en la historia literaria aconseja no adoptar una terminología demasiado rígida. Basta citar un ejemplo. Para A.J. Webber, podemos hablar de doble cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexisten la una frente a la otra en un mismo plano físico. Pues bien, si nos amoldamos a esa teoría, nada menos que *El extraño caso del Doctor Jekyll y el señor Hyde*, sin duda el relato sobre dobles popularmente más conocido, queda automáticamente fuera de la definición.

Frente al difícil encaje del doble fantástico en el marco terminológico, y pese a que siempre será posible encontrar excepciones que rehúyan los intentos de categorización, lo cierto -insistimos- es que cuesta imaginar que todo esto presente dificultades para el lector común. Es más: existe un amplio campo semántico sobre el *Doppelgänger* reconocible universalmente. El doble funciona de forma binaria: nos habla de la lucha entre dos seres que se disputan la propia existencia. El motivo se inscribe, por lo tanto, en una línea de interrogación acerca de la identidad y la unidad del individuo. En todas las historias observamos, casi como una constante o un imperativo narrativo, la angustiosa necesidad por parte del individuo de diferenciar su yo de su *alter ego* y poder librarse de su réplica.

La tradición literaria del doble fantasmagórico es soterrada y misteriosa, difícil de rastrear, que siempre aparece vinculada a la obsesión con la identidad y a los temores más profundos de la mente. Ahora bien, no es casualidad que sea precisamente en los últimos años del siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XIX cuando el doble se constituye como motivo literario autónomo, con una serie de pautas que influirán de forma determinante en las formulaciones posteriores por

parte de los autores del siglo XX.

El movimiento romántico, como es sabido, supone una respuesta a la crisis del pensamiento dieciochesco. Para el hombre ilustrado, recuerda David Roas, “sólo existía aquello que podía demostrarse, lo que escapaba a los límites de la razón era, por tanto, irracional, ilusorio, sin sentido” (2011: 19). Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularían que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que dispone el ser humano para captar la realidad. El doble entronca de lleno con la quiebra de un sistema de ideas que veía el conocimiento como vehículo para explicar la totalidad de la existencia. El romántico sospecha de la razón. Desea ir más allá de lo que dicen los sentidos y la lógica, pues lo que podemos medir no proporciona el significado último del ser humano ni tampoco dar sentido a los temores más profundos. De ahí, que sea justo en ese punto de inflexión en el que las representaciones literarias del doble alcancen su período de esplendor.

En el largo camino del género fantástico, el doble adquiere múltiples rostros. Sin que se pueda hablar de paternidad (pues ya hemos visto que el motivo es tan antiguo como el propio arte de narrar historias), es obligatorio señalar la impronta tanto de Adabert von Chamisso, quien con *Peter Schlemil* creó uno de los primeros dobles románticos que funcionó como modelo de todo tipo de versiones e imitaciones, como de las creaciones de E.T.A. Hoffmann. Ambos autores forman un modelo que, con variaciones, perdura hasta nuestros días. En el caso de Hoffmann, sus *Cuentos fantásticos* (*Fantasiestücke*) y *Cuentos nocturnos* (*Nachtstücke*), por medio de relatos como “Don Juan” o “El hombre de arena” (*Der Sandmann*) y la novela *Los elixires del diablo* (*Die Elixiere des Teufels*) contribuyen hasta tal punto a dar entidad al motivo que pueden en rigor considerarse piezas fundadoras del género fantástico. De acuerdo con Rebeca Martín, hay al menos tres buenas razones para destacar la relevancia de la obra de Hoffmann y su influencia sobre los autores posteriores. En primer lugar: la ambientación cotidiana y el realismo de sus textos. En Hoffman, según esta autora, lo sobrenatural irrumpe en un espacio identificable por el lectores e incide “en una triple transgresión: cuestiona la concepción lógica del mundo, pone en evidencia los límites de la razón y constituye una crítica de la sociedad de su tiempo” (2007: 155).

En segundo lugar, sus historias proponen una formulación abierta de lo sobrenatural. No siempre queda claro, por tanto, si lo fantástico ha ocurrido realmente o son el fruto de la mente alucinada del personaje protagonista. Y tercero, íntimamente ligado al punto anterior: por encima de las amenazas exteriores (fantasmas, diablos, brujas, cadenas) la dimensión ominosa se adentra en la esfera íntima del individuo. De esta forma, la alteración de la personalidad, la aproximación a la locura y la pérdida de la identidad caminan de la mano.

Edgar Allan Poe, en cierto modo continuador de la obra de Hoffmann, llevará aún más lejos dicha interiorización de lo fantástico. En buena parte de sus relatos, el doble asoma como un síntoma de locura. En su concepción del terror, la presencia demoníaca resulta indistinguible del delirio. En Poe la auténtica amenaza, la más destructiva, se encuentra siempre en el interior del propio cerebro.

El Doppelgänger pasa por el diván: el doble después de Freud.

No resulta excesivamente osado, por lo tanto, apreciar aquí una cierta evolución. Conforme avanza la centuria, se observa que el que el terror provocado por el *Doppelgänger* deja de ser un miedo debido a fuerzas exteriores. El miedo al doble es un miedo interior. Los demonios no habitan en el inframundo, sino en nuestro yo más íntimo, en el subconsciente. Ello nos mete de lleno en la siguiente centuria. Afirma Tzvetan Todorov (1970), en su *Introducción a la literatura fantástica*, que en el siglo XX el psicoanálisis sustituye, desplaza y anula los recursos del género fantástico. El estudio científico del subconsciente, argumenta el teórico francés, supone verbalizar y llevar al centro de la escena el conjunto de tabúes, conflictos y temores que tradicionalmente habían encontrado una representación en la literatura de terror.

El tema es inagotable y sumamente complejo. No en vano, las líneas de continuidad entre la representación decimonónica del *Doppelgänger* y la construcción teórica del subconsciente por parte de Freud tuvieron una importancia mayor de lo que suele reconocerse. La hipótesis de Todorov, sin ser del todo satisfactoria, ayuda al menos a entender la íntima relación que entre el *Doppelgänger* y los abismos de la mente. No acierta a explicar Todorov en cambio, que las imágenes de la dualidad humana forman parte, primero, de un acervo cultural universal, y que por ello mismo su representación jamás quedará desactualizada. El doble, pese a su anuncio, no desaparece en el siglo XX. Su visión no queda anulada, sino que aparecerá nuevamente en la obra de una serie de escritores que confieren un nuevo significado a esta figura.

En el fondo, los hallazgos de Freud sobre el inconsciente siguen un itinerario no muy distinto al ya esbozado en las representaciones de la oscuridad del alma popularizadas por la literatura fantástica. Pese a su incuestionable impacto en el clima cultural del siglo XX, cabe recordar que el psicoanálisis no surge *ex nihilo* en la Viena finisecular. Resulta fácil observar, por el contrario, que el nacimiento del estudio de la mente humana se desarrolla a lo largo del siglo XIX de forma paulatina a las indagaciones literarias sobre el doble y lo fantástico. Lejos de concebirlas como dos líneas divergentes, sería más acertado apreciar una continua imbricación entre los primitivos estudios de la conciencia previos al psicoanálisis y la plasmación de los fantasmas interiores por parte de la literatura y las artes.

Quizás en ningún otro autor se aprecie ese interés de manera más palmaria que en el propio R.L. Stevenson. En *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) el motivo del doble se relaciona tanto con el horror a la pérdida de la identidad (dejar de ser uno mismo) como con la posibilidad de que salgan a la luz nuestras pulsiones naturales reprimidas. De acuerdo con Rebeca Martín,

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde constituye una ejemplar ilustración literaria de la noción dipsiquismo predominante en la psicología de la época. Es obvio que el autor se sirvió de la patología del desdoblamiento de personalidad para elaborar una reflexión filosófica-moral acerca de la naturaleza múltiple del hombre. (2006: 145)

No resulta sorprendente descubrir, asomándose a la biografía del autor, que R.L. Stevenson llegó a formar parte de una primitiva Sociedad de Psicología en Edimburgo. La figura de Mr. Hyde es una descripción *avant la lettre* del inconsciente freudiano, una metáfora literaria del afloramiento de lo reprimido. Hyde, como reflejo del Dr. Jekyll, posee un aspecto siniestro, como reflejo de su malvada identidad. Sin embargo, más allá de su aspecto monstruoso, señala Roas, “lo esencial de Hyde es su valor simbólico: lo que Stevenson viene a decirnos es que el monstruo (lo irracional, lo desconocido) habita en nosotros” (2011: 91). La misma metáfora había sido expresada antes en otras imágenes propias del género fantástico, como el licántropo o la bestialización. Pero el salto decisivo será cuando esa imagen de lo reprimido ni siquiera llegue a materializarse. Es lo que encontramos en Francia en los relatos de Guy de Maupassant. Lo veremos en *El horla*, una criatura que consume al protagonista sin aparecerse jamás físicamente. Y de forma más evidente en el párrafo final de su relato *Lui? (¿Él?)*

Me acobardo; es una locura; pero el caso es que me acobardo. ¿Quién es? ¡Ya sé que no existe, que no es nadie! Sólo existe como imagen de mi angustia, de mi desasosiego, de mis temores. ¡Basta, basta! Sí; por mucho que razono, por más que me lo explico, no puedo estar solo en mi casa. Él no se aparece, pero me domina. No vuelve. Todo acabó. Pero sufro como si volviera. Invisible para mis ojos, ahora se clava en mi pensamiento. Lo adivino detrás de las puertas, dentro del armario, debajo de la cama, en todos los rincones, en cada sombra, entre la oscuridad... Si me acerco a la puerta, si abro el armario, si miro debajo de la cama, si aproximo una luz a los rincones, huye con la oscuridad: nunca se presenta. Quedo convencido, no se presenta, no existe, y, sin embargo, me obsesiona. (Maupassant, 2011: 961).

En su influyente estudio *Maupassant y el otro* (1944), el escritor italiano Alberto Savinio emplea la expresión *el inquilino negro* para referirse a esa presencia que atemoriza al protagonista y crece en su interior hasta suplantarle y devorarlo. La vinculación del *alter ego* siniestro descrito por los literatos con el *yo* reprimido que plantearía el psicoanálisis era, a finales de la centuria, una mera cuestión de tiempo. Un punto de conexión podría encontrarse en el año 1886. Quizás fuera algo más que una mera coincidencia que en la misma ciudad (París) y en la misma fecha que Maupassant publica la primera edición de *El Horla*, un joven austriaco de origen judío llamado Sigmund Freud acuda al Hospital Salpêtrière para estudiar de la mano del doctor Jean-Martin Charcot los últimos métodos en el tratamiento de la histeria.

Hasta aquí lo ocurrido en Europa. Si miramos a Estados Unidos encontraremos una evolución semejante. Para entender la relevancia histórica que adquiere este cambio de paradigma (toda una nueva forma de percibir el lado monstruoso o demoníaco de los seres humanos) hemos de observar en paralelo la evolución literaria de lo fantástico junto con la progresiva implantación de un lenguaje de carácter cientifista referido a los enigmas de la mente. De acuerdo con Joan Ferrús, “el discurso científico es habitual entre las esferas cultivadas decimonónicas, muchos escritores manejan conceptos e ideas provenientes de la ciencia, aunque sea de forma muy rudimentaria” (2009: 28-41). Si en los textos de la época no aparece todavía el término *subconsciente* será exclusivamente porque la propia palabra aún carecía de una vertebración teórica.

Volvamos, pues, ahora, al camino que nos acabará llevando hasta Cercas. Si jugásemos a

encontrar el eslabón perdido que sirviera de nexo de unión entre el relato fantástico decimonónico y la novela psicológica que nace con el siglo XX, en la literatura estadounidense tal honor recae necesariamente en Henry James, un autor por un lado extraordinariamente culto y por otro lado en extremo consciente de los mecanismos literarios que pone en circulación.

A partir de James, lector declarado de Hoffmann y Poe -cuyos relatos figuraban en un lugar destacado de su voluminosa biblioteca- el elemento fantasmagórico y la aparición del *Doppelgänger* adquieren un nuevo significado. Para empezar, el autor de *Otra vuelta de tuerca* se aleja de las imágenes explícitas. Nunca queda claro si sus fantasmas tienen o no existencia real. El elemento mágico es por lo general ambiguo, pues la presencia de lo sobrenatural ha dejado de ser lo más relevante. Lo fantástico interesa en la medida que permite indagar en las esquinas más sombrías de la conciencia. Para James, el género fantástico es otro sesgo de lo psicológico.

Resulta ocioso preguntarse si Henry James se mantenía al tanto de los avances en los incipientes estudios sobre la psique. De sobra sabemos que así era. Es notorio que en las notas añadidas a la preparación de sus novelas hacía referencia a los avances de la psicología. No sólo heredó ese interés de su padre, Henry James *Senior*, sino que además sus obras más alejadas del género fantástico, como *Lo que Maisie sabía* (1897) y especialmente *Retrato de una dama* (1881) han sido consideradas pioneras por su habilidad en el manejo del punto de vista, el monólogo interior y el desarrollo del flujo de conciencia de los personajes.

No menos revelador ha de considerarse el hecho de que por esa época su propio hermano, William James, considerado un padre fundador entre los modernos psicólogos estadounidenses, publique en 1890 su obra cumbre, *Principios de psicología*. Cuesta resistirse a la impresión de que ambos hermanos, desde caminos quizás no muy distintos, trataban de hallar la solución al extraño enigma de la conciencia. Al igual que William James inicia nuevas vías para el estudio científico de la mente, en Henry James el elemento fantástico adquiere un valor cognoscitivo. El novelista actúa como un explorador del alma y se adentra en el vértigo de uno mismo. En *Otra vuelta de tuerca*, y hallamos aquí un primer paralelismo con el universo creativo de Javier Cercas, “el fantasma supone el ingreso del pasado en el presente, un ineludible ajuste de cuentas con lo pretérito” (Martin: 2006: 216).

Tras el punto de inflexión que había supuesto Poe, Henry James inicia en la recta final de la centuria un camino diferente en la historia de lo fantástico, un modo de acercarse a lo sobrenatural en el que el terror cede paso progresivamente a un nuevo sentimiento de extrañeza, perplejidad y duda. No sitúa, en resumidas cuentas, ante los sentimientos que van a caracterizar la aparición del *Doppelgänger* a lo largo del siglo siguiente.

James en Estados Unidos, Maupassant en Francia, Stevenson en Reino Unido. Todo indica que la imaginación popular no veía como un acontecimiento del todo imposible la existencia de fuerzas extrañas, interiores, imposibles de controlar, que de algún modo guían nuestro comportamiento. Tras el recorrido realizado por las investigaciones científicas y por la creación literaria, quedaba un último tramo del camino hasta que estos impulsos *demoníacos* fueran articulados y analizados dentro de un marco científico. La figura ineludible en este proceso es

Sigmund Freud, quien a partir de 1896 consagraría su vida al psicoanálisis, un modelo explicativo de los mecanismos de la mente humana que procuraba dar con la clave de los padecimientos anímicos del hombre.

En uno de los capítulos de *El arte de la ficción*, David Lodge nos invita a reflexionar sobre las asombrosas concomitancias entre los casos policiales que el detective Sherlock Holmes resuelve en los libros de Conan Doyle y la facilidad con la que el doctor Freud averigua, con apenas una serie de indicios, las causas de una determinada histeria, fobia o trastorno de personalidad múltiple. Mientras Holmes es capaz de desenmascarar al culpable de un asesinato basándose en los restos de arcilla descubiertos en unos zapatos, el intuitivo *Herr Professor* resuelve complejísimo trastornos mentales con la misma sencillez y no menos ingenio. En “El hombre de las ratas. Análisis de un caso de neurosis obsesiva” (1909), Freud concluye que el sueño recurrente de su paciente -una pesadilla en la que las ratas atacan noche tras noche a su padre y su novia- se debe a una transferencia lingüística, ya que la palabra alemana *Ratten* (ratas) es prácticamente idéntica a *Raten* (cuotas o dinero). En conclusión, dictamina Freud, lo que causa la neurosis del enfermo no son los roedores, sino el dinero de la herencia que obtendría de su padre y que permitiría el compromiso con su amada.

Vistas con la perspectiva del tiempo, ambas soluciones serían, en el mejor de los casos, cuestionables. Ningún juez condenaría a prisión a un sospechoso de asesinato por el barro de sus zapatos. Tampoco una víctima de neurosis sanaría de la noche a la mañana al serle descifrada una inadvertida homonimia. Sin embargo, señala Lodge, tanto Sherlock Holmes como Freud, “afirman el triunfo de la razón sobre el instinto, del orden sobre la anarquía” (1998: 60). En ambos casos, el mal causado por fuerzas aparentemente sobrenaturales o carentes de explicación plausible puede sin embargo llegar a ser comprensible mediante la observación, la lógica y el estudio. “Una vez descartado lo imposible, lo que queda, por improbable que parezca, debe ser la verdad”, leemos en *El signo de los cuatro*. El mal, lo monstruoso, lo más insólito, puede ser reducido y combatido a través de la ciencia.

Todorov considera que Freud y sus seguidores, a través del psicoanálisis, habrían “desencantado” al doble al privar a esta figura de su misterio. Su hipótesis recuerda al lamento de John Keats, que en uno de sus poemas acusaba a Isaac Newton de destruir la magia del arcoíris con su experimento de descomposición solar a través del prisma. Se trata de un argumento –el de Todorov– difícil de rebatir (el motivo no vuelve a representarse de la misma manera a partir del primer cuarto del siglo XX) pero que resulta insuficiente si no se toma en cuenta un aspecto clave: entre los miembros de la escuela freudiana el motivo del *Doppelgänger* no producía indiferencia, sino antes al contrario, una fascinación casi reverencial. La importancia y predilección por dicha figura, como escribe David Roas, “se explican en función de un aspecto fundamental: el doble se relaciona directamente con lo más íntimo de nosotros mismos, con nuestra identidad” (2011: 89).

Será el ensayo de Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, publicado en 1919 y traducido habitualmente al español como *Lo siniestro*, el que quizás más haya marcado la interpretación psicológica sobre el doble y la literatura de terror. Según escribe su biógrafa, Elisabeth Roudinesco, desde una edad muy temprana Freud había llegado a la conclusión de que los escritores y los poetas

“accedían al inconsciente – en especial al propio – más profundamente que los especialistas del alma” (2015: 249) y que por eso mismo “las obras literarias debían servir de modelos, no sólo para la escritura de los casos clínicos, sino para el mismo método psicoanalítico en cuanto exploración científica de la subjetividad” (249). Freud se detiene en concreto en la lectura de *El hombre de arena* y *Los elixires del diablo*, de E.T.A. Hoffman, dos cuentos capitales en el desarrollo del *Doppelgänger*, a través de los cuales enuncia su teoría sobre lo ominoso. Estos relatos, de acuerdo con el análisis freudiano, serían aquellos en los que con mayor intensidad se manifiesta la sensación de extrañeza propia de lo siniestro. Según Freud, lo siniestro no es algo que ocurra fuera del contexto de la vida cotidiana, sino en su mismo núcleo. Lo familiar es *heimliche*, lo *umheimliche* supone su reverso: lo extraño que ocurre dentro de lo familiar. Nuestros mayores temores no proceden de lo desconocido, sino de lo conocido que se torna incomprensible. La interpretación de Freud es que la sensación de extrañeza ocurre en el momento que se despiertan fantasmas inconscientes reprimidos desde la infancia.

Con el desarrollo de la psicología, el abordaje a la figura del doble se completa con el concepto de *la sombra*, entendido por Gustav Jung como uno de los arquetipos principales del inconsciente colectivo. Jung define la sombra como el conjunto de rasgos que el Yo consciente no reconoce como propios. Esa sombra estaría constituida por el conjunto de frustraciones, temores, inseguridades, deseos, rencores, ansias y anhelos que alojamos en el subconsciente y no dejamos salir a la luz. El encuentro con la sombra implica una confrontación con uno mismo, con la parte de nuestra personalidad a la que no vemos pero llevamos a nuestro lado. Este es, no en vano, el significado etimológico del *Doppelgänger*: aquel que camina junto a nosotros, un pasajero que siempre llevamos con nosotros. Por esto el doble no surge de lo desconocido, sino de lo interior, de lo íntimo. Como explica Rebeca Martín, su naturaleza ominosa obedece a la transformación de lo familiar en algo extraño,

El cuerpo propio, obviamente familiar para el individuo, se transmuta en una presencia siniestra cuando se duplica. Y no sólo por la excepcionalidad del suceso (...) sino sobre todo porque este proceso de desfamiliarización está vinculado con la revelación de lo que, hasta la aparición del intruso, había permanecido oculto, hurtado a la memoria. (2006: 31).

En *Lo bello y lo siniestro*, Eugenio Trías ahonda en la proximidad entre lo armonioso y lo terrible. “De pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado” (1982: 41). El doble, como símbolo, es una materialización del lado sombrío del ser humano, desterrado de la existencia cotidiana, pero que conecta con lo que Trías denomina los “temores primordiales” (41). En ese sentido, continúa Rebeca Martín, la figura del doble puede identificarse con el arquetipo de la sombra tal y como es definida por Jung en *Aion*: “Aquella personalidad oculta, reprimida, casi siempre de valor inferior y culpable que extiende sus últimas ramificaciones hasta el reino de los presentimientos animales y abarca, así, todo el aspecto histórico del inconsciente” (1997:379).

La aparición del doble surge cargada de motivaciones negativas, conlleva la obligación de mirar a la cara lo más execrable de nuestra naturaleza. En la tradición oral y en los cuentos de terror,

el doble actúa a menudo como emisario de la fatalidad. Su visión es un signo de malos augurios, con frecuencia de la propia muerte. Y sin embargo, “al proceso de ascensión de la sombra le acompaña otro de autoconocimiento, una toma de conciencia de la individuación o, en la terminología junguiana, de autoficción y realización de sí mismo” (Martín, 2006: 34). Así por tanto, considera esta autora, la ambivalencia del doble condensa la paradoja inherente a la sombra.

Puede considerarse tanto una revelación que ha de interpretarse y explotarse en beneficio propio, como un síntoma de la disolución del yo. El conflicto surgiría, pues, cuando en lugar de conciliación entre el individuo y su sombra se produce una disociación: el doble supondría la manifestación de esta rotura íntima, convirtiéndose en una terrible amenaza. (2006: 34)

La inquietud que trasluce el enfrentamiento con la sombra abre, sin duda, la curiosidad hacia ese fondo de la propia naturaleza que percibimos como un abismo insondable. Bajo el motivo del doble, late la búsqueda del ser humano por conocerse y los peligros que anidan tras esa búsqueda. Gustav Jung afirmaba que uno no alcanza la iluminación mediante fantasías sobre la luz sino al hacerse consciente de la oscuridad. El afrontar lo más oscuro de uno mismo conlleva un cambio, abre una nueva etapa. Recordemos de nuevo la profecía que el adivino Tiresias realizó sobre Narciso: llevará una vida larga y feliz “si no se conoce a sí mismo”. Narciso, al verse reflejado en las aguas, es también un ser duplicado.



Eco y Narciso, de John William Waterhouse (1903).

En su estudio *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Antonio Ballesteros se ocupa de la evolución histórica del mito y su esplendor durante el siglo XIX. De acuerdo con Ballesteros, “el gran cambio evolutivo en la concepción del Narciso se produce con la paradoja romántica. Es curiosamente el énfasis sobre el individualismo que pone el romanticismo el que propicia la preocupación por la dualidad. Sólo cuando el individuo se contempla a sí mismo puede hallar en él la imagen del otro, y de ahí surge la escisión, la ruptura con la aparente realidad en la que el yo es algo monolítico y asumido” (1998: 361).

Las visiones y la locura, a partir de las primeras décadas del siglo XX, dejarán de asociarse a un contacto con una realidad superior o sublime. Todavía en una fecha como 1895, el delirio y los trastornos de personalidad conservaban su misterio. El loco, al igual que el poeta romántico, se encuentra a veces más cerca de lo absoluto, es un espíritu elevado en contacto con lo trascendente. “La ciencia todavía no nos ha enseñado si la locura es o no lo sublime de la inteligencia”, escribió Edgar Allan Poe. Esta concepción, al plasmarse de forma literaria, conduce inevitablemente al miedo ante lo desconocido. Sin embargo, en los albores del siglo XX apreciamos un cambio de perspectiva. Como explica Elisabeth Roudinesco, “al transformar al loco en un ‘caso’, es decir, en un enfermo, [Freud] se había acercado al extremo de considerar ya al sujeto únicamente como un objeto apto para ser incluido en un marco gnoseográfico” (2015: 345).

En lo que se refiere a la literatura, el psicoanálisis deja desprovisto al doble de su mística. De algún modo, puede entenderse como un intento de reconciliar el espíritu de la Ilustración con el del Romanticismo, un intento de poner juntas las luces del pensamiento ilustrado guiadas por la razón y la lámpara romántica dirigida a iluminar lo oculto. Ésa es al menos la hipótesis de Elisabeth Roudinesco: Freud se siente al mismo tiempo heredero de Kant, de Goethe y de Novalis. Cree fervorosamente en el *sapere aude*, en la idea de que el hombre debía escapar a toda alienación para entrar en el mundo de la razón, pero también desea llevar sus indagaciones hacia las regiones del espíritu desdeñadas por el hombre ilustrado.

Al mismo tiempo quería ser el dinamitero de los ideales del progreso, porque no dejaba de reivindicar el *Sturm und Drang*, a Goethe, a Fausto y el pacto con Mefistófeles, así como la peligrosa supremacía de la pasión sobre la razón. Pertenecía a la tradición de la “Ilustración oscura” por su capacidad de dejarse hechizar por lo demoníaco, lo oculto, el *pharmakon* o la ‘inquietante extrañeza’ (*Unheimliche*), para distanciarse al punto de ello mediante la invocación del ideal de la ciencia. (Roudinesco, 2015: 237).

Esa misión, a la que Freud dedica su vida, equivale a situar al ser humano frente a su doble, al yo contra el *ello*. De ahí el enfrentamiento entre *Eros* y *Tánatos*, la fascinación por el sexo y el deseo, y la preocupación por explicar de manera inteligible los aspectos más crueles y ambivalentes del alma humana. “Freud ponía al sujeto moderno frente a su destino: el de un inconsciente que, sin privarlo de su libertad, lo determina a sus espaldas” (2015: 237). Mediante ese gesto, con el que se demostraba la máxima de que “el yo no es el amo en su propia casa”, el psicoanálisis “procuraba hacer legible, por los mitos y los sueños, la vida nocturna de la humanidad” (237). Esa operación equivale, en términos literarios y metafóricos, al momento en que Sherlock Holmes descubre a Sir Henry que el supuesto sabueso que le persigue cada noche no es un perro demoníaco con ojos en llamas, sino simplemente un mastín cubierto de fósforos adiestrado para seguir el rastro de una prenda de ropa. El doble fantasmagórico, una vez descritos los mecanismos mentales que le dan forma, no desaparecerá de la escena, pero perderá su carácter demoníaco, astral, arcano, que hasta aquel momento había caracterizado su representación literaria.

6.7. El giro neofantástico: la realidad como máscara

En contra de la hipótesis de Todorov, por tanto, el doble y lo fantástico no desaparecen. La intromisión de lo imposible y la *aparición* de un ser duplicado en un entorno sujeto a las leyes de lo cotidiano -incluso costumbrista- se mantienen a lo largo del siglo. Su sentido, en todo caso, evoluciona, trasciendo lo sobrenatural y el anhelo de contacto con lo divino (o lo demoníaco) para adquirir connotaciones de carácter ontológico.

Ésta es la hipótesis del crítico argentino Jaime Alazraki y su teoría del giro neofantástico. En *¿Qué es lo neofantástico?*, Alazraki encuentra que a partir del siglo XX una serie de autores no persiguen una confrontación con lo real, sino una ampliación *de la realidad*. El elemento fantástico no es un salto fuera del mundo, sino un salto hacia el interior de lo real. Para este estudioso argentino, como antes habían defendido Roger Callois o Louis Vax, la literatura fantástica tradicional es entendida como *un juego con el miedo*. “En un mundo domesticado por las ciencias el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá, como una insinuación de lo sobrenatural, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío” (Roas, 2011: 270).

Una crítica extendida a la teoría de Alazraki señala que, con el afán de validar su planteamiento, el argentino tiende a restringir el alcance de lo fantástico tradicional, que reduce casi en exclusiva al efecto del terror. “En mayor o menor medida, casi todos los críticos que han estudiado el género coinciden en definir lo fantástico por su capacidad de generar miedo en el lector” (271). Para reforzar su hipótesis, el crítico argentino cita a Lovecraft, para quien la literatura ha de conjurar la presencia de mundos y de poderes insólitos. Igualmente, dice Alazraki, la presencia de lo sobrenatural provoca el miedo al cuestionar la infalibilidad de la razón. Frente a este uso del elemento fantástico, en el siglo XX habría de emerger una nueva forma de literatura fantástica, que tendría entre sus mayores representantes a Borges, Cortázar y Bioy, así como Kafka y Calvino. El interés de los autores del siglo XX no sería tanto causar el espanto en el lector como el empeño de abrir nuevas vías en nuestro contacto con lo real. Así lo expresa Alazraki: “No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural -como se propuso el género fantástico en el siglo XIX-, sino esfuerzos orientados a intuir la y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida” (2001: 276). Para distinguirlos de sus antecesores del siglo anterior, el argentino propone la denominación *neofantásticos*, “porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y *modus operandi*” (276).

Sin resultar errónea, esta interpretación posee un punto débil: Alazraki confunde, tal vez de forma intencionada, las formas con el fondo. El elemento terrorífico, presente en Hoffmann o en Poe, no es un *fin* que se agota en sí mismo, sino un medio, la fisura por la que se abre la puerta al mundo de lo sublime. Usando las palabras del propio Alazraki, conocer el mundo más allá de “esa fachada racionalmente construida” era *precisamente* el objetivo de los románticos.

Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía serlo también el alma humana. Así, los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y

lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Esa constatación de que existía un elemento demoníaco tanto en el mundo como en el ser humano, supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que sólo podía ser comprensible mediante la intuición idealista. (Roas, 2011: 23).

Habríamos de advertir que los escritores románticos buscaban ya en el siglo XIX un mundo subyacente a la realidad que percibimos mediante los sentidos. La teoría de Alazraki acierta de lleno, en cambio, al percibir un cambio esencial en la presentación del elemento fantástico a través de esa línea evolutiva que pasa primero por Kafka, Unamuno y Pirandello, sigue por Borges, Cortázar y Bioy, y desemboca en los narradores contemporáneos, con Paul Auster y Philip Roth como figuras de referencia. Este tipo de relato, explica Alazraki “difiere radicalmente el cuento fantástico tal como lo concibe y lo practica el siglo XIX” (2001:272). En el siglo XX lo fantástico ya no abre las compuertas hacia un mundo más puro, ni nos sirve de acceso al absoluto. Los románticos se veían movidos por el anhelo de regresar a una Edad de oro previa al imperio de la razón, a un estado de realización plena y comunión con la naturaleza primigenia que se veía lastrado por el error de fijarnos en lo material y lo tangible. En el mundo actual, posmoderno, el cuestionamiento de la realidad no llega a ningún fin, no postula necesariamente la existencia de una realidad *superior*. Menos todavía, si cabe, una realidad de mayor plenitud espiritual.

Como consecuencia, en los cuentos *neofantásticos* ese elemento siniestro, demoníaco, se halla por completo ausente. Se aprecia en Borges, en Bioy, en Cortázar, y también lo veremos en los relatos y la novela corta de Cercas, *El inquilino*: el doble no provoca un temor atávico ni amenaza para nuestra integridad física. No perderá, sin embargo, su inherente capacidad de extrañamiento. Su irrupción en el curso del relato despierta inevitablemente preguntas sobre nosotros mismos y nos sigue mostrando lo ilusorio de nuestra identidad. El *Doppelgänger* ha dejado de asustar, pero no de desconcertarnos. Y es ese desconcierto el que, al hacernos dudar de la realidad, nos lleva a encontrar en ella un sentido más profundo. En su ensayo *El punto ciego*, Cercas considera que la gran literatura busca un sentido donde parece no haberlo. Con este fin el relato persigue “un conocimiento inédito o incluso una revelación o como mínimo una inminencia de revelación, a sabiendas de quizás nunca se produzca, incluso de que no puede producirse” (*Punto ciego*: 73). La aparición del doble, en las novelas de nuestro autor, es una de las primeras señales de la posibilidad de una revelación inminente.

Rebeca Martín asocia lo *neofantástico* con la llamada psicología del desvelamiento, la consideración de que para apreciar el mundo real es necesario retirar antes sus velos. Alazraki, que lanzó su teoría en los años 70, asegura que “el relato *neofantástico* está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo” (2001: 280). En síntesis, a tenor de lo propuesto por el argentino, “si lo fantástico asume la solidez del mundo real [...], lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración (2001: 276).

Lo *neofantástico* sustituye al terror por la perplejidad y la duda. El miedo a lo monstruoso queda eclipsado por la inquietud intelectual que se apodera del protagonista. El *Doppelgänger*

arroja interrogantes que quiebran el orden presuntamente natural del mundo. La intromisión de lo imposible adquiere, en suma, un marcado carácter cognoscitivo y ontológico. Ahora bien, lejos de acercarnos a un mundo superior, más puro, previo incluso al lenguaje (como sostenían los románticos), nos acerca sin embargo a comprender mejor este mundo material en el que nos movemos.

En 1980, en el transcurso de sus conferencias sobre literatura en la Universidad de Berkeley, Julio Cortázar postula de forma explícita esta visión de lo fantástico. En sus cuentos, lo sobrenatural no supone una vía de escape respecto al mundo que nos movemos, sino que nos lleva con más fuerza al corazón del mismo. Para el autor de *Rayuela*, no cabe aceptar nunca “ese tipo de fantasía de ficción que gira en torno a sí misma y nada más”. Por el contrario: “La fantasía, lo fantástico, lo imaginable que yo amo y con lo cual he tratado de hacer mi propia obra es todo lo que en el fondo sirve para proyectar con más claridad y con más fuerza la realidad que nos rodea” (2014: 108).

Pero volvamos a Javier Cercas. Ya hemos señalado que el elemento fantástico, pese a pasar desapercibido entre la mayoría de sus críticos, es uno de los rasgos más sobresalientes de su proyecto literario. Cabría decir incluso que se trata de un componente esencial de su narrativa desde sus mismos inicios, sin el cual apenas podría entenderse la fuerza que alcanzan sus novelas. Nuestro autor es muy consciente de ello desde una etapa muy temprana. No en vano, en su Tesis doctoral sobre la obra literaria de Gonzalo Suárez apunta en la misma línea:

Como para Cortázar, para Suárez la realidad no es sólo lo que la costumbre o la negligencia han enseñado a aceptar como tal: hay otra realidad -o incluso otras realidades- que se halla agazapada detrás o al lado de la que orgullosamente se arroga la exclusiva de lo real- otra realidad que quizá no es sino un modo distinto de mirar la realidad ordinaria. (Suárez: 104).

De acuerdo con Cortázar, la fantasía es un arma que “abre finalmente las puertas de una realidad más rica y muchas veces más hermosa” (2014: 108). En palabras semejantes de Javier Cercas, el arte y la literatura deben permitirnos “mirar la realidad -la realidad física, pero también la realidad moral y política- como si la viésemos por primera vez, con todos su perfiles, en toda su maravillosa plenitud y todo su espanto” (*Punto ciego*: 115).

¿Es posible traspasar la frontera entre lo fantástico y lo real? Según teoriza Cortázar, la distinción entre ambos mundos quizás no sea tan sencilla, puesto que nadie sabría definir exactamente en qué consiste la realidad. “El concepto de la realidad es extraordinariamente permeable según las circunstancias y el punto de vista que tomemos. Entonces no es tan fácil salir de lo fantástico a lo llamado realista; hay una serie de zonas intermedias” (2014: 122).

En la segunda mitad del siglo XX, en particular en la literatura latinoamericana, lo que empezaremos a encontrar serán narraciones donde conviven en un mismo plano “dos atmósferas, que podemos llamar realista y fantástica” (2014: 122). Para referirse a este fenómeno la teoría crítica suele emplear los términos “realismo fantástico” o “realismo maravilloso”. En *Teorías de lo fantástico*, David Roas ofrece una definición precisa al respecto: “El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo

ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo” (2001: 10).

Este mundo ficticio es un mundo en cierto modo invertido. Se ha convertido casi en un lugar común considerar a Gabriel García Márquez el padre y el referente máximo en esta corriente. El autor colombiano, sin embargo, siempre insistió en la sacudida que supuso para su obra la lectura de Kafka, en cuyas obras la frontera entre la fantasía, la pesadilla y lo real se torna indistinguible. Cortázar por su parte llamará a Kafka el “maestro indiscutido” de lo que puede llamarse “realismo simbólico”, un estilo que alcanza su punto máximo no con *La metamorfosis*, sino en otra novela que el argentino considera la obra maestra del corpus kafkiano: *El proceso*.

Me explico: entiendo por realismo simbólico un cuento -una novela también puede ser- que tenga un tema y un desarrollo que los lectores puedan aceptar como perfectamente real, en la medida en que no se den cuenta, avanzando un poco más, que, por debajo de esa superficie estrictamente realista, se esconde otra cosa que también es la realidad y que es todavía más que la realidad, una realidad más profunda, más difícil de captar. La literatura es capaz de crear textos que nos den una primera lectura perfectamente realista y una segunda lectura en la que se ve que ese realismo en el fondo está escondiendo otra cosa. (2014: 123).

La aplicación de este planteamiento a la narrativa de Cercas nos acerca a la siguiente pregunta: ¿puede considerarse fantástica una obra cuyo autor afirma haberse ceñido escrupulosamente a hechos ocurridos realmente, recogidos por la prensa, comentados por historiadores y contados por testigos? La cuestión puede formularse de otro modo: ¿pueden emplearse estrategias de la literatura fantástica para narrar acontecimientos reales? Incluso cabe ir más lejos: ¿podrá la realidad, en ocasiones, presentarse como si fuera un acontecimiento fantástico?

6.8. Tres historias sobre dobles: “El pacto”, “La verdad de Agamenón” y *El inquilino*

Definido ya el giro neofantástico y una vez fijadas las coordenadas por las que se mueve el motivo del doble en la segunda mitad del siglo XX, faltaría tender un puente entre la teoría y la práctica. Con este objetivo, proponemos detenernos en dos relatos breves “El pacto” y “La verdad de Agamenón”. Se observará en ellos la pervivencia de dos motivos de raigambre romántica: el pacto fáustico y el intercambio de papeles con el *otro yo*. A continuación, dedicaremos un espacio más amplio al tratamiento del *Doppelgänger* en la novela corta *El inquilino*, donde se hará hincapié en otro mecanismo clave de la literatura fantástica: la repetición ominosa de lo semejante como elemento desencadenante de lo siniestro.

“*El pacto*” (o lo que le sucedió a un hombre que se hizo amigo del diablo)

“El pacto”, relato temprano de Javier Cercas publicado por primera vez en *Últimos narradores*.

Antología de la reciente narrativa breve española (1993) y años después en la revista *Renacimiento* (2002), puede leerse como un ejercicio de experimentación. La naturaleza metaficcional es, según se descubre, la estrategia narrativa fundamental que funciona como dispositivo lúdico.

El argumento de “El pacto” es sencillo. La historia está protagonizada por Ignacio Cabanas, aspirante a escritor casado con una actriz, un *letraherido* frustrado e incapaz de sacar adelante el encargo de escribir un relato. Su salvación (y también su condena) tiene lugar una noche lluviosa. Mientras Cabanas espera en el bar de una capital de provincias a que finalice una actuación teatral de su mujer, se le presentará nada menos que la ocasión de llegar a un acuerdo con el Diablo. Fiel a su estilo, el demonio propondrá a Cabanas una solución extrema que le permitirá escapar del hundimiento que le provoca su fracaso como escritor. Cabanas no va a vender su alma: va a vender su existencia. Terminará, sin sospecharlo, renunciando por entero a sí mismo. A cambio de cumplir con su destino en el mundo de las letras, su *yo* será sustituido por un *avatar* mejorado de sí mismo. Un individuo en todo idéntico a él, pero dotado, eso sí, con el don de la escritura.

La trama del relato se inscribe en un marco bien conocido de honda raigambre popular: el contrato fáustico. La aparición del diablo carece, en todo caso, de cualquier solemnidad. No hay conjuros, ni pentagramas pintados en el suelo, ni ayuda de brujos o hechiceros. Mientras el protagonista espera a su mujer, un camarero le invita a entrar en la cocina. Lo que encuentra allí tampoco parece ser particularmente impresionante. Cabanas es recibido por un grotesco individuo de tamaño minúsculo que dice ser el demonio. Como la primera reacción es de obligado escepticismo, el diablo ofrece algunas muestras de sus poderes. Sabe, por ejemplo, leer la mente del protagonista. Dice conocer su preocupación más honda, el temor de Cabanas a ser para siempre un escritor frustrado. No debe preocuparse, le anima el diablo, porque él puede resolver ese problema.

Cabanas duda. Se pregunta (y el lector con él) si lo que ocurre es cierto, si lo que le rodea es real. El hombrecillo despliega entonces sus poderes demoníacos. Por ejemplo: maneja el tiempo a su voluntad, y puede transformar la noche de lluvia en una tarde de sol. Aún dubitativo, Cabanas recibe la más peligrosa de las ofertas: “A cambio de que usted me acompañe”, le propone el demonio, “yo le ofrezco la historia que anda buscando, usted la escribe, la publica y evita el fracaso humillante en que estaba a punto de hundirse” (11).

En principio sólo hay ventajas. Si Cabanas acepta la oferta todos ganan. Su mujer será más feliz, al librarse de un marido depresivo hundido por el fracaso. Su editor recuperará el dinero invertido. Y habrá, sobre todo, un ganador evidente: el propio protagonista, pues como le dice el Diablo: “será escritor y no un simulacro de escritor, que es el único motivo que tiene para no despreciarse”. Pero como siempre termina ocurriendo, el acuerdo satánico lleva una letra pequeña que nadie se molesta en leer. En este caso la consecuencia es desgarradora: implica renunciar a la propia existencia. Así, en cuanto Cabanas accede a la proposición demoníaca y regresa al bar, encuentra en su lugar sentado a otro yo, su réplica, que escribe con frenesí en una libreta. El protagonista asume, confundido primero y finalmente resignado, que el *yo* de verdadero es *el otro*: “Disminuido y furtivo, inerme, comprendí que yo nunca había existido, que sólo había sido un sueño del sustituto, una mediocre excusa para que él pudiera contar esta historia mediocre; comprendí con tristeza que en realidad el sustituto era yo” (13).

Los antecedentes literarios de este cuento son, como señalábamos, fácilmente reconocibles. Aunque los orígenes se pierden en la tradición oral, el contrato con el Diablo remite inevitablemente al *Fausto*, de Goethe. También hay un relato que Cercas conoce bien. En la literatura clásica española, el noble Don Juan Manuel trata los peligros de vender el alma en un relato de *El conde Lucanor*. Con este afán moralizante titula el Cuento XLV: “Lo que sucedió a un hombre que se hizo amigo y vasallo del diablo” (1987: 189). Allí encontramos, por ejemplo, la siguiente advertencia que el consejero Patronio realiza al Conde Lucanor: de todos los pecados, el pacto con el diablo es el que más ofende a Dios. “Et non creades nin fiedes en agüeros, nin en otro devaneo, ca cierto sed que de los pecados del mundo, el que a Dios más pesa et en que omne mayor tuerto es mayor desconosçimiento faze a Dios, es en catar agüero et estas tales cosas” (1987: 193). Aunque es, al mismo tiempo, el pecado al que cuesta más resistirse: “Et bien creed que el Diablo siempre cata tiempo para engañar a los omnes; quando vee que están en alguna quexa, o de mengua, o de miedo, o de querer cumplir su talante, estonce libra él con ellos todo lo que quiere” (1987: 190).

Desde la narrativa medieval, el pacto con el Diablo va unido a la avaricia. En el cuento recogido en *El Conde Lucanor* el vasallo del diablo es un hombre pobre que en el pasado fue rico y desea volver a gozar de fortuna. Su historia se asemeja al “Enxiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima” que aparece en *El libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita y donde se narra el caso de un ladrón que entrega su alma al diablo para que lo salve de ir a la cárcel o ser ejecutado. Nuevamente, el acuerdo resulta a primera vista muy provechoso, pues el maligno accede a librarle en varias ocasiones de ir a presidio. Sin embargo, después de varias fugas Lucifer termina aburriéndose de ayudar al ladrón y éste acaba por perderlo todo: el dinero robado, su vida y su alma. Así lo dirá el arcipreste en la estrofa 1476: “El que con el diablo fase la su criança, quien con amigo malo pone su amistança, por mucho que se tarde, mal galardón alcança, es en amigo falso toda la malandança”. Recordemos que en el relato de Adelbert von Chamisso, también el diablo incita a Peter Schlemihl a vender su sombra a cambio de una bolsa de oro que no se agota nunca. Y en *El estudiante de Praga*, la película de Wegener que sirvió de base para los estudios de Otto Rank sobre el doble, el estudiante Balduin, salva de morir ahogada a una joven aristócrata. Balduin cae enamorado, pero es un estudiante sin fortuna ni posición social. Sólo asciende socialmente por mediación de un anciano, Scapinelli, que le ofrece dinero a cambio de su imagen reflejada en el espejo. En estos cuatro ejemplos, el vasallo, el ladrón, Schlemihl y Balduin disfrutan por un tiempo de buena fortuna y éxito social, hasta que pasado un tiempo el diablo regresa para cobrarse su deuda.

En el caso del cuento de Cercas asistimos a una ligera variación del motivo. En “El pacto” el contrato satánico no supone garantía de riquezas sin fin. Tampoco proporciona inmortalidad o belleza. El demonio ni siquiera concede al protagonista un talento ilimitado. Cabanas anhela escribir como un Goethe o un Thomas Mann (no en vano, dos autores de referencia del motivo fáustico), pero el Diablo le conmina a moderar su entusiasmo. Después de todo, ni siquiera pactando con él llegará a situarse a la altura de los grandes autores. Como mucho, Cabanas podrá terminar el relato en el que se había quedado atascado.

Según sugiere el demonio, el relato podría titularse “El pacto”. Y aquí el desenlace nos ofrece la clave interpretativa: todo el relato es la construcción del cuento que tenemos entre manos.

El juego de niveles dentro del texto, la *mise en abyme*, se mantiene hasta las últimas líneas. La historia en primer grado de la diégesis (un cuento llamado “El pacto”) coincide simétricamente con la historia narrada de esa historia en un segundo grado (el cuento homónimo que Cabanas ha estado escribiendo), de tal forma que la historia dibuja un círculo que se cierra sobre sí mismo.

Todo esto nos conduce al corazón mismo del doble fantástico. Rebeca Martín recoge este cuento y ve en él la continuidad en los significados del *Doppelgänger*: “el doble se erige en portador de la aniquilación y la muerte, pero también en símbolo de una impostura irreversible: el protagonista desaparece porque es incapaz de asimilar su fracaso como escritor” (2006: 564). El acuerdo con el diablo posee para Cabanas tintes de auténtico sacrificio: el protagonista se inmola, sin saberlo, para transformarse en materia literaria: “El doble le ha hecho tomar conciencia de su insignificancia como escritor [...] pero también le conduce a dudar acerca de su identidad; es inevitable que Cabanas se pregunte quién es el original y quién la copia. Y la conclusión, a la luz de los hechos, le resulta aterradora” (Martín, 2006: 564).

En su siguiente relato sobre dobles “La verdad de Agamenón”, esta batalla por decidir quién es el original y quién la copia cobra una dimensión si cabe más agónica. Además se sumará el juego autoficticio. El narrador protagonista no será ya el bueno de Cabanas, sino un escritor de relativo éxito llamado Javier Cercas.

Una pesadilla hermética: “La verdad de Agamenón”.

Decíamos páginas atrás que los procedimientos narrativos que Cercas ensaya en sus relatos volverán a aparecer, ampliados y desarrollados, en sus trabajos posteriores. Su obra temprana puede ser por tanto leída como una suerte de ecografía, en la que se vislumbra el embrión de un escritor cuyo estilo no ha terminado aún de formarse. Las influencias de los autores que más han marcado su obra - Borges, Cortázar, Kafka, Calvino- se aprecian con meridiana claridad. Como en un embrión humano, reconocemos vagamente los órganos centrales y las extremidades que vertebrarán su narrativa posterior. Asoman ya elementos como la duda sobre la propia existencia y la imposibilidad de conciliar la vida y la literatura. En todos ellos, irónicamente, la creación literaria es a un tiempo salvación y condena. La escritura sería, irónicamente, la única cura posible a los males provocados por un exceso de literatura, y por lo tanto la única tabla que permite al escritor salvarse del abismo al que de otro modo estaría abocada su vida. “El pacto”, al cerrarse sobre sí mismo, sirve como ejemplo de manual del juego postmoderno, una ironía autoconsciente que mezcla deliberadamente las fronteras de lo real y lo ficticio, borrando la línea entre el universo del narrador y los lectores.

Cercas regresará al relato con un cuento que, al igual que ocurría con “El pacto”, será revisado y corregido años más tarde. En 2002 publica en el número 9 de la revista *Sibila* una narración breve titulada “La verdad”. En 2005 el relato reaparece al final de un libro misceláneo de artículos periodísticos, escritos biográficos, crónicas de viaje y reseñas literarias bajo el título homónimo *La verdad de Agamenón*. El argumento, muy resumido, sería una versión actualizada y

autoficcional de la clásica fábula del príncipe y el mendigo: dos personas de la misma apariencia física que acuerdan intercambiar sus vidas. En este caso el protagonista es un escritor de novelas llamado Javier Cercas que accede a intercambiar los papeles por la de un individuo en todo idéntico a él y que comparte su mismo nombre y apellido. Al igual que en “El pacto”, el acuerdo entre el Javier Cercas original y su tocayo (conserje en la Universidad de Granada) presenta unas cómodas ventajas iniciales que conforme avance la historia se tornarán funestas.

A diferencia de “El pacto”, la propuesta de hacerse pasar por el otro nace en esta ocasión del propio protagonista: “Suspiré, apuré mi whisky, sucintamente le expliqué mi plan. Mi plan consistía en que intercambiáramos nuestros papeles: él sería yo y yo sería él. Ahora mi tocayo me miró con auténtica curiosidad. Estás loco, dijo” (*Agamenón*: 262). Pero de la misma forma que en “El pacto”, observaremos aquí una referencia metaficcional al cuento que el lector tiene en ese momento ante sí, en un comentario donde se nos revela que el *alter ego* de Cercas no tiene la menor intención de regresar a su vida anterior:

La verdad, no entiendo por qué te pones así, razonó. Tú has dejado de escribir, en realidad no quieres hacerlo más, ¿no? No me dejó contestar. Entonces, ¿qué hay de malo en que yo lo haga por ti? Además, tu editor estaba apretando; en cuanto le entregue los dos libros se acabaron los problemas. ¿Los dos libros?, pregunté. ¿Qué dos libros? El otro es una mezcla de cosas: crónicas, artículos, en fin; creo que también incluiré un cuento. Se titula “La verdad de Agamenón”, se publicará pronto. (275).

Al cambiar sus vidas, el usurpador demuestra ser capaz de escribir columnas de periódico igual o mejor que el protagonista. Sus libros funcionan sin problemas. También es capaz de hacer más feliz a su esposa⁶⁵. El punto de no retorno se presenta cuando el protagonista comprueba que la suplantación de identidades no tiene vuelta atrás. Al conocer la noticia de la muerte de su padre, el protagonista Javier Cercas acude a Barcelona para asistir al funeral. Ya en la iglesia constata, poseído por la furia, que es su doble quien recibe el pésame de los asistentes.

En la línea de la narrativa neofantástica analizada páginas más arriba, la irrupción de lo imposible no es recibida con temor, sino antes bien por una cierta perplejidad, acompañada de una indisimulada novelería. El *Doppelgänger* salva una vez más al narrador Javier Cercas del atasco creativo. El intercambio de identidades, sin embargo, trae como consecuencia la extinción progresiva del protagonista. La exclusión no tiene lugar porque el doble se desentienda del narrador, deje de contestar a sus correos y cambie de número de teléfono. La auténtica muerte de la identidad se produce en el momento que tanto su familia como sus lectores asumen que el *otro* es la versión

⁶⁵ Como si pudiera percibirse el eco de una simetría siniestra, en la novela de Cercas *El vientre de la ballena*, el protagonista se ve asaltado, tras cometer una infidelidad, por la súbita impresión de que es su esposa, y no él, quien ha experimentado un cambio. “Esta mínima descortesía me extrañó y me alivió al mismo tiempo (lo primero porque no encajaba en los hábitos conyugales de mi mujer, lo segundo porque me permitía posponer la revelación que le reservaba), pero sobre todo me enfrentó a la perturbadora impresión, que quizá había estado apartando desde que había vuelto a ver a Luisa en el aeropuerto, de que la mujer que tenía delante no era mi mujer, sino alguien que usurpaba sus rasgos, sus gestos y su voz” (*El vientre*: 51).

auténtica y verdadera del protagonista.

Con la cuestión de identidad como eje sobre el que gira todo el relato, “La verdad de Agamenón” nos presenta a un narrador cuya principal obsesión es la de no ser tomado por un loco. Necesita que alguien crea sus palabras, motivo por el que el cuento requiere de un personaje narratorio. De este modo, la historia que leemos se presenta como una entrevista, un diálogo entre un Cercas ficcional y un entrevistador que apenas se deja ver y que sólo de vez en cuando realiza alguna pregunta o algún escueto comentario⁶⁶.

Desesperado, comprendí que estaba preso en una pesadilla hermética, comprendí que no podía hacer nada. Nada excepto lo que hice, claro. No me haga contarle otra vez, por favor, todo el mundo conoce la historia, yo nunca la he negado, lo único que quiero es que me entiendan, que entiendan por qué hice lo que hice. No me quedaba otro remedio. Dicen que perdí los papeles, que me volví loco; que digan lo que quieran, pero a usted sólo le pido que lo piense seriamente, piénselo seriamente sólo un momento y se dará cuenta de que no quedaba otra solución. Y comprenderá que no estoy loco. Estoy perfectamente cuerdo. Entiendo que tengo que ser castigado: he matado a un hombre y tengo que ser castigado. No pido perdón. Lo único que pido es que no me tomen por loco, que me crean, que usted por lo menos me crea, que crea que todo lo que le he contado es la verdad, la pura verdad, sólo le pido eso. Usted me cree, ¿no? –Claro. (277).

Todo este alucinado monólogo final posee ecos de Samuel Beckett, con un personaje que parece hablar al vacío y defenderse de un crimen del que sólo él mismo se acusa. Por otro lado, su insistencia en la cordura y la inocencia no hace sino despertar la incredulidad del lector. ¿Por qué motivo deberíamos pensar que este Javier Cercas protagonista del relato es el real y no lo es el otro? También guarda una asombrosa similitud con las palabras que Javier Cercas recoge una década después en una entrevista grabada con Enric Marco, protagonista de *El impostor* (2015). En ambos casos, el énfasis en la verdad delata al mentiroso.

YO [Javier Cercas]: ¿Te avergüenzas? MARCO: Claro. Me arrepiento de lo que hice; no tenía por qué haberlo hecho, no sé por qué lo hice. YO: Lo hiciste para que te quisieran. Para que te admiraran. MARCO: Sí, pero no debí hacerlo. Y al pillarme Bermejo ya estaba cansado de hacerlo; por eso yo mismo me delaté: estaba harto de mentiras. Cuando Bermejo descubrió que había ido a Alemania como trabajador voluntario, yo hubiera podido decir: sí, es verdad, pero demostrad que no estuve en un campo de concentración, demostrad que no estuve en Flossenbürg. No hubiesen podido; ni Bermejo ni nadie. Pero no lo hice. Estaba cansado de tanta mentira y quería decir la verdad. Por eso me delaté. Me crees, ¿no? YO: No lo sé. MARCO: Pues créeme, por una vez deberías creerme. Aunque a estas alturas me da igual. (396).

Como veremos, la confusión de identidades y la tendencia a dejar zonas del relato sin iluminar (puntos ciegos) están ya presentes en la primera novela del extremeño, *El inquilino*. En “La verdad de Agamenón” para complicar más los niveles del texto aparece alguna trampa ucrónica. Se nos dice, por ejemplo, que *Soldados de Salamina* es el último libro publicado por Cercas, lo que es

⁶⁶ Una fórmula muy similar (aunque notablemente más compleja) será utilizada de nuevo por el autor en *Las leyes de la frontera* (2012).

intencionadamente inexacto:

-No sé por dónde empezar. -Empiece por el principio. Entrecerró los ojos en un gesto de fatiga; reflexionó un momento, mirando sin ver la mesa con la jarra de agua y el vaso vacío que había entre nosotros; dijo: -El principio es una carta. No la tengo aquí, pero me la sé de memoria. La recibí hace mucho tiempo, más o menos un año después de publicar mi último libro –La velocidad de la luz. –No –dijo-. Ése no es mío. -¿Cómo que no? –Como que no- Mi último libro es *Soldados de Salamina*. (253).

El lector puede fácilmente desorientarse con esta confusión entre ambas esferas (lo fantástico y lo real). En su novela *El mal de Montano*, Enrique Vila-Matas habla de las terribles dificultades a las que se enfrentan aquellos que ven “el mundo en libro”. Jorge Luis Borges es, quizás, el maestro que más tiene en cuenta Cercas a la hora de construir su relato. Como explica Cristina Oñoro, “en *El jardín de senderos que se bifurcan*, “la colisión entre mundos se logra contrastando lo que es con lo que podría haber sido” (Oñoro, 196).

Para Oñoro, “lo interesante de los mundos de papel es que, en muchas ocasiones, cuando se desvela que los personajes son seres de ficción y que su destino estaba ya escrito, éstos desaparecen y con ellos termina el libro” (198). Esto ocurre tanto en “El pacto” como en “La verdad de Agamenón”, al igual que en *Cómo se hace una novela*, de Unamuno. El abismo ontológico se abre a los pies del narrador autoficcional cuando descubre que quizás él mismo sea solo un elemento narrativo, que el denominado Javier Cercas supuestamente real puede ser menos auténtico que el ficticio y viceversa. En este momento el cuento se termina. Así concluye, recuerda Oñoro, la odisea de la familia Buendía en *Cien años de soledad*, en el instante que Aureliano su propia historia consignada en los manuscritos de Melquíades:

Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y espacio de los hombres [...] Aureliano no había sido más lúcido en ningún acto de su vida [...] porque entonces sabía que en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino. (1969: 349-351).

La autoficción, el empleo del doble, la confusión de niveles ontológicos, los saltos diegéticos... en el uso de estos recursos narrativos asoma un objetivo común al que ya nos hemos referido y que Cercas anticipaba en su Tesis de doctorado, más tarde convertida en ensayo:

Esta ruptura de las fronteras que separan realidad y ficción – el elemento fundamental que es común a la mayoría de estos textos – no sólo tiene como misión poner en duda el estatus ontológico de la ficción, sino también – y por ello mismo – el de la propia realidad, que no aparece sino como convención o artilugio; en definitiva: como mera ficción. (*Gonzalo Suárez*: 37).

Los dos relatos que acabamos de estudiar “El pacto” y “La verdad de Agamenón” demandan mirar

con escepticismo las supuestas fronteras entre el mundo descrito por el narrador y el mundo exterior al que se refieren. En obras posteriores de Javier Cercas, observaremos que esta violación reiterada de los límites entre lo ficticio y lo real, entre el mundo del narrador y el mundo fantástico de los dobles, no supone exclusivamente un juego para confundir al lector o una mera estrategia narrativa, sino la médula espinal sobre la que se sostiene su poética de la ficción.

A ghost story: El inquilino.

Mario Rota salió a correr a las ocho de la mañana del domingo. En seguida advirtió que un halo de bruma difuminaba la calle: las casas de enfrente, los coches aparcados junto a la calzada y los globos de luz de las farolas parecían dotadas de una existencia inestable y borrosa. (*Inquilino*: 11).

Así, entre la bruma, la luz tenue de las farolas y una cierta atmósfera de irrealidad, da comienzo *El inquilino*. Publicado en 1989 en Sirmio, y reeditado en el año 2000 por Acantilado, se trata en rigor de la primera novela de Javier Cercas, ya que su obra anterior *El Móvil* (1987) había aparecido en una colección de relatos. Como ya se ha indicado, en su desarrollo la novela presenta de forma ejemplar un elemento clave de la literatura fantástica: la repetición de lo semejante, la aparición reiterada de situaciones, frases y anécdotas que, de forma velada, progresivamente acentúan el efecto de extrañamiento. Se trata de una novela que huye del realismo, escrita por Cercas tras su regreso de Estados Unidos, donde la breve extensión (no alcanza las 150 páginas) no resulta obstáculo para el despliegue, según veremos, de una notable complejidad estructural.

En este libro harán aparición por vez primera dos aspectos de importancia. Es la primera novela en la que hallamos un personaje cuyas circunstancias vitales guardan un notable parecido con las del propio autor. El protagonista de *El inquilino*, Mario Rota, no puede en la práctica definirse como un yo autoficcional (el narrador no es el personaje principal, sino una voz omnisciente en tercera persona, y ni el nombre ni la nacionalidad del protagonista coinciden con las de Cercas). Aun así, por muchas razones puede verse aquí un trasunto ficcionalizado del escritor extremeño. Los dos son jóvenes profesores de un país del Sur de Europa llegados a un campus universitario (el de Urbana, en Illinois) perdido en mitad de la nada del medio oeste estadounidense. Ambos guardan un cierto parecido físico. Tanto Rota (personaje) como Cercas (novelista) imparten clases de letras (fonología en el caso del italiano y literatura en el caso de nuestro autor). Incluso comparten hábitos, costumbres y opiniones, como el rito de lanzarse a correr nada más despuntar el día (una actividad que, según confiesa el escritor, le ayuda a despejarse antes de empezar su tarea).

Unido a lo anterior, un segundo aspecto a destacar es el microcosmos académico que describe el relato, un escenario que Cercas conoce sobradamente y refleja en estas páginas con una corrosiva ironía. *El inquilino*, antes de *El vientre de la ballena* y *La velocidad de la luz*, se podría considerar la primera novela de campus del extremeño. Comparece en estas páginas una tipología muy particular de personajes, que a menudo conversan, dialogan y discuten sobre la propia

literatura, añadiendo con ello un nivel metarreferencial a la historia narrada. Son, cabe añadir, individuos consagrados al intelecto pero con una falta completa de sentido práctico que llega a rozar lo patético y lo ridículo. “Artistas exitosos y fracasados, escritores en crisis existenciales o faltos de inspiración”, los ha descrito Silvia Cárcamo: seres, a decir de esta autora, a menudo atrapados en espectáculos mediáticos o carcomidos por “feroces rivalidades en las instituciones, en especial en centros universitarios por los que pasa la enseñanza de la literatura” (Cárcamo, 2008).

Atendiendo al uso del elemento fantástico, para nuestro análisis hemos considerado pertinente llamar la atención sobre tres rasgos que pueden pasar desapercibidos en una lectura superficial. De un lado, la confusión deliberada de la dualidad sueño- realidad, que pese a apuntarse en los primeros relatos que componían *El móvil*, alcanza aquí mayor protagonismo. De otro lado, observaremos el mecanismo del *leitmotiv* (frases, conversaciones, anécdotas o sucesos anodinos que adquieren, a fuerza de repetirse, un significado relevante, trascendente y, en el caso que nos ocupa, ominoso). En tercer lugar, apreciaremos la manera en que *El inquilino* deja ver la tendencia del autor a dejar intencionadamente cabos sueltos, una forma de entender la ficción que con el tiempo Cercas acabará teorizando en su ensayo *El punto ciego* (2016).

“Cuidese bien el tobillo, señor Rota. A veces las cosas más tontas nos complican la vida”. Esta frase, en apariencia inocente, termina por convertirse en el estribillo de una pesadilla. Para Mario Rota, vacilante e indeciso profesor de fonología, el mundo se torna espeluznante a partir de un suceso trivial. Tras su regreso de las vacaciones de verano, la mañana de un domingo en que sale a correr por el mismo itinerario que de costumbre, Rota intenta salvar de un salto un cantero de dalías, con tan mala suerte que, según se nos dice, “cayó en mala posición: el empeine del pie izquierdo cargó con todo el peso del cuerpo. Al pronto sintió un dolor agudísimo; pensó que se había roto el pie”. Este accidente menor desencadena, a partir de entonces, las fuerzas de lo inexplicable. Al llegar a casa, la casera le presenta a Rota a nuevo Daniel Berkowickz, quien “será el nuevo inquilino del apartamento que está frente al suyo” (17). Desde su primera aparición, el huésped recién llegado se nos muestra como alguien dotado de la seguridad, el porte, la elegancia, la figura atlética y la confianza en sí mismo de la que el protagonista carece:

Sólo entonces Mario reparó de veras en Berkowickz. Un hombre alto, de anchas espaldas, extraordinariamente fornido, de piel tostada por el sol y ojos francos; la incipiente calvicie en que se le alargaba la frente no desmentía el aire juvenil que emanaba de su rostro. Vestía con elegancia pero sin afectación. Por lo demás, su aspecto era menos el de un profesor universitario que el de un deportista de élite. Pero tal vez el rasgo más llamativo en él era la sólida seguridad en sí mismo que revelaba cada uno de sus gestos, como si los hubiese planeado de antemano, o como si los gobernase la necesidad. (*Inquilino*: 18).

A partir de ese instante, comienza para Rota en una espiral de adversidades que fulminará su vida sentimental, provocará el hundimiento de su carrera académica y prácticamente la extinción de su vida social, pero todo eso no será nada ante la sensación de habitar una pesadilla sin fin en la que este profesor de fonología acabará por dudar de su misma existencia. En apariencia (sólo en apariencia, pues en este libro nada es lo que parece), el presunto responsable de la cadena de estragos no puede ser otro que el nuevo *inquilino*, el flamante fichaje del departamento, el cual, a la

manera de los vampiros, se adentrará en la vida supuestamente idílica del campus para consumir la energía del protagonista. Berkowickz se aleja ligeramente del motivo canónico del doble: no estamos ante el *William Wilson* de Poe. No existe semejanza física entre ambos personajes. Tampoco - y esto es algo que irrita sobremanera al protagonista- el nuevo inquilino muestra la más mínima hostilidad o animadversión, sino que antes al contrario, procura tratar a Mario Rota con una indudable simpatía, ya sea animándole a acudir a sus fiestas o invitándole a pasar por su apartamento para tomar una copa a solas. Sin embargo, como ha escrito Rodríguez de Arce, “Rota irá adivinando en Berkowickz un yo mejorado; alguien que muestra decisión, carácter y voluntad donde él, Mario, demostraba indecisión, pusilanimidad o abulia” (2016: 204).

Esto se pone de manifiesto en todos los ámbitos. Primero, en el terreno académico: mientras Rota apenas ha publicado un artículo en tres años, las continuas publicaciones de Berkowickz son recibidas con admiración generalizada. Segundo, en el terreno profesional y económico: Berkowickz pasará a ocupar la mesa de Rota, de modo que el desdichado protagonista habrá de exiliarse a otro despacho al fondo del pasillo, que además ha de compartir con un profesor chino (Hyun) y el excéntrico Olalde, español, calvo, desdentado y tuerto “una especie de desecho que el departamento había decidido conservar por alguna razón que a él se le escapaba” (58)⁶⁷. Por si fuera poco, las horas de clase y el sueldo de Rota se ven reducidos a favor de Berkowickz. El nuevo inquilino, en menos de una semana, despoja al perplejo fonólogo italiano tanto de sus clases y alumnos como de su círculo social (no hace falta decir que el nuevo inquilino es el anfitrión perfecto de las fiestas). Pero el golpe definitivo termina por ser el hundimiento de su vida amorosa (al arrebatarse Berkowickz, como director de Tesis primero y como amante después, a Ginger Kloud, la alumna con quien Rota mantenía una relación con ideas de boda).

Con una descripción propia de la literatura fantástica, cuando Rota se topa en persona con Berkowickz, el encuentro le genera alteraciones físicas: “Mario estaba incómodo, toda la sangre de las venas le latía en el tobillo, empapada de sudor, la camiseta se le pegaba al pecho, y le escocían las axilas; el roce de la hierba había despertado una comezón en sus piernas” (20). La atmósfera de irrealidad se acentúa a medida que Rota asocia el desmoronamiento de su vida con la llegada de su vecino.

-¿De qué hablabais? -De un amigo común -respondió Mario- Daniel Berkowickz. Desde que llegó aquí todo me sonríe. Primero fue lo del tobillo, pero a partir de ahí ya no ha parado la cosa. Antes cobraba un sueldo, ahora cobro la tercera parte de un sueldo. Antes creía tener un trabajo seguro;

⁶⁷ Puede ser quizás curioso notar que un retrato semejante se produce en *La velocidad de la luz* (2005) cuando el narrador protagonista, trasunto innominado de Javier Cercas, acude casi por compromiso a un curso muy elemental de introducción a la literatura catalana en la Universidad de Urbana y en el que sólo hay matriculados tres estudiantes. “Accedí encantado a la petición de Borgheson, encantado de devolverle parte de los favores que él me había hecho a mí, pero lo que en modo alguno podía prever- ni Borgheson podía adelantarme- era lo que iba a depararme aquella decisión trivial. Empecé a sospecharlo el martes de la semana siguiente, cuando a última hora de la tarde entré en el aula donde iba a celebrarse la primera clase de literatura catalán y vi sentados en torno a una mesa a mis tres inminentes compañeros de curso. Uno era un tipo de aire patibulario, vestido de negro riguroso, con el pelo teñido de rojo y peinado a lo punk; el otro era un chino pequeño, enjuto y movedizo; el tercero era Rodney” (*La velocidad*: 33-34). Sobre las semejanzas entre Rodney y Olalde se ahonda, con más detalle, algunas páginas más adelante.

ahora ya sé que no duraré mucho en él. Antes tenía un despacho; ahora tengo una especie de establo que sólo puede llamarse despacho para no ofender al chino y al chalado con quienes lo comparto. Hizo una pausa; miró el Martini, los pedazos de hielo que flotaban en el líquido; agregó: -Antes también tenía una mujer. (*Inquilino*: 100).

Los demás profesores, al escuchar la ristra de lamentos, no dan crédito: “¿Qué tiene que ver Berkowickz con eso?” (100). La catástrofe vital se percibe de manera subjetiva. “Es el propio Mario que observa como su espacio vital disminuye mientras el de Berkowickz se expande a costa del suyo: ese es, precisamente, el curso progresivo de esta pesadilla realista”, escribe Rodríguez de Arce (2016: 203). El mundo de Rota pasa del paraíso al infierno a medida que queda usurpado por Berkowickz, un lugar que el protagonista difícilmente puede habitar si allí donde acude encuentra una versión mejorada y más completa de sí mismo.

Intuyendo lo siniestro: la repetición ominosa de lo semejante.

Según Rebeca Martín, los dobles “en tanto que fenómenos extraordinarios, evidencian la fragilidad de la realidad en la que está inmerso el personaje que asiste a la duplicación” (2006: 42). El *Doppelgänger*, incluso cuando no hace como tal acto de presencia en el relato, genera en torno a su figura un, llamémoslo así, campo magnético, una fuerza no visible que irradia la sensación de lo siniestro en los detalles más cotidianos de la vida del protagonista. El mecanismo narrativo que emplea Cercas es el de presentar una vez tras otra los mismos elementos hasta que adquieren un significado perturbador. En *El inquilino* lo siniestro sigue un patrón semejante al *Bolero* de Ravel: cada vez que la amenaza parece haberse alejado, regresa cargada con nuevos instrumentos.

Ya en la primera descripción del personaje protagonista, Cercas adelanta algunas pistas sobre lo que se aventura: “Aunque las difíciles relaciones que mantenía con la realidad le impedían beneficiarse de ello, Mario era un fanático del orden; de ahí que al salir a correr cada mañana siguiera un itinerario idéntico” (*Inquilino*: 12). Las costumbres y los rituales cotidianos pueden entenderse como uno de los pilares de nuestra identidad. En *Rayuela*, Julio Cortázar postula que una serie de *ceremonias* cotidianas a las que rara vez prestamos atención sirve como medio para seccionar el caos que está en todo momento detrás de todas las cosas. Nuestra forma de cepillarnos los dientes, escribía el argentino, nos proporciona la ilusoria sensación de poseer un control aparente sobre lo que nos ocurre. A principios del siglo XX, Freud señalaba en *Más allá del principio del placer* (1920) que la repetición responde a un instinto inherente al ser humano, perceptible desde la misma infancia. Construimos la imagen que tenemos de nosotros mismos a través de repeticiones. Por esto los niños, cuando su identidad se encuentra en proceso de formación, disfrutan escuchando las mismas canciones, leyendo el mismo cuento o viendo un número incontable de veces la misma película, puesto que el reencuentro con lo conocido supone el reencuentro y el reconocimiento de sí mismos. En el caso de los adultos, los hábitos constituyen un anclaje en el mundo, una tabla de salvación frente a todo aquello que escapa a nuestro alcance.

Pero como Freud también teorizase, la transformación paulatina de lo familiar y cotidiano (*heimlich*) en un universo extraño y hostil constituye la base misma de *Lo siniestro* (*unheimlich*). La repetición, como bien sabe cualquier aficionado a las películas de terror, es otro elemento ineludible para crear el sentimiento de extrañeza perturbadora. Para el padre del psicoanálisis, determinadas combinaciones de hechos y recuerdos, así como la repetición compulsiva, despiertan en nuestro interior la sensación de lo ominoso, el recuerdo de lo reprimido. Será lo que le ocurra a Mario Rota: su mundo se agrieta, hasta el punto que parece haber entrado en una dimensión distinta sujeta a otras reglas que no logra entender.

Se trata de la repetición ominosa de lo semejante: una serie de coincidencias que en principio divierten, después confunden y finalmente angustian. Tras su lesión, la casera de Mario le da un consejo trivial: “cuídese el tobillo, señor Rota. A veces las cosas más tontas nos complican la vida” (*Inquilino*: 20). La misma frase es pronunciada por otro personaje pocas horas después. “Mario pensó: ‘Todo se repite’ (34). Unas páginas más tarde, leeremos: “Esto ya lo he vivido antes” (46). Y una tercera vez: “contestó Mario, sintiendo en seguida, casi de un modo físico, que ya antes había estado allí y le habían formulado la misma pregunta y había dado la misma respuesta. Pensó: Todo se repite” (64). Otro ejemplo: la joven que durante varios días se acerca para saludar al protagonista y, cuando apenas está a unos metros de Rota, se disculpa por haberse confundido y da media vuelta. La primera vez resulta anecdótico. Una segunda vez es perturbador. La tercera vez resultaría siniestro. Al mismo tiempo, Rota no deja de escuchar por todas partes el nombre de su nuevo vecino, Daniel Berkowickz. “Es increíble, -pensó como si sonriera- voy a acabar obsesionándome” (36).

Conforme avanza la novela, esa extrañeza no deja de incrementarse hasta alcanzar niveles de angustia existencial. De acuerdo con Rebeca Martín, “la estructura circular, la sensación de *déjà vu*, las extrañas coincidencias, el acoso insistente o las pesadillas que se repiten hasta invadir el terreno de la realidad son también recursos asociados a las narraciones sobre dobles” (2006: 64). En este caso, cada reaparición del *leitmotiv* no hará sino reforzar el significado de la torcedura de tobillo del profesor Rota, convirtiendo de manera progresiva un percance inoportuno en un acontecimiento trascendente y fatídico. Cumpliendo con las reglas de todo cuento fantástico, en *El inquilino* son pues numerosas las imágenes ligadas al umbral, a la frontera que separa el orden cotidiano del mundo de lo imposible. En el comienzo del libro, al cruzar el halo de bruma Mario Rota traspasa, sin saberlo, las puertas de un nuevo territorio inclemente y hostil. A partir de ese momento al protagonista le asalta el presentimiento de habitar una pesadilla, expresión que se repite en las dos fiestas que ofrece Berkowickz (70 y 95), y que se suman a las alusiones a la naturaleza onírica y pesadillesca de tanta desdicha continuada, como ocurre cuando Ginger informa a Rota de su idea de cambiar de director de Tesis y solicitar a Berkowickz que sea él quien dirija su investigación.

Lo que de verdad tenía atónito a Mario era el aplomo con que había encajado la situación: ni un gesto de contrariedad, ni un gesto de impaciencia, ni un gesto de nerviosismo; era como cuando dentro de un sueño cobraba conciencia de hallarse en un sueño: todo carecía entonces de importancia salvo la certeza de que nada podía afectarle y de que en algún momento se despertaría. (*Inquilino*: 33).

En un sentido opuesto, al llegar casi al término del libro, la referencia al sueño aparece cuando ha transcurrido casi una semana desde su lesión y Rota espera a que le quiten el vendaje. En ese momento piensa: “Ahora despertaré” (124). Como si todo hubiese sido un hechizo, la recuperación del tobillo adquiere connotaciones casi mágicas: una vez el profesor se ha repuesto de la torcedura, el mundo regresa rápidamente a su estado anterior.

En *El inquilino*, escribe Rodríguez de Arce, el *leitmotiv* principal quedaría formado por este juego de “sueño / pesadilla/ despertar”, que confiere a esta primera novela una atmósfera de densidad kafquiana. El paso de una dimensión a otra se presenta, como apuntábamos anteriormente, a través del empleo del “tránsito de umbral”, concepto acuñado por Remo Ceserani en su ensayo *Il fantastico*. Ese tránsito, la puerta de un mundo a otro, se manifiesta no solo por medio de la torcedura de tobillo. Su encarnación principal, a juicio de Rodríguez de Arce, serían los artículos de Berkowickz, en concreto su artículo “The syllable in phonological theory; with special reference to Italian”. Este artículo aparece por vez primera “en el capítulo XVII cuando es Berkowickz quien lo entrega a Rota para animarlo a publicar algo, y vuelve a aparecer al inicio del XVIII mientras Mario lo hojea e intenta empezar a leerlo” (2016: 201). Por último, “aparecerá cerrando la novela y el capítulo XXI, mientras Rota y Ginger se abrazan, tras su reconciliación, y caen de la mesa de Mario algunos libros, apuntes y «la fotocopia de un artículo titulado “The syllable in phonological theory; with special reference to Italian”, firmado por Daniel Berkowickz (202).

El artículo, un árido ejemplo de fonología, acaba actuando como objeto mágico, perfora la barrera entre un mundo y otro. Cuando aparece en la última línea del libro, el lector ya cuenta con todas las piezas para interpretar lo ocurrido. Daniel Berkowickz no ha existido. El enigma se ha desvelado páginas atrás, cuando Mario Rota termina por aceptar la invitación y se adentra en la morada del nuevo inquilino. Siguiendo las pautas de la narrativa breve, el final del libro nos da la impresión de que se encienden las luces. Rota, súbitamente, comprende el horror de la situación:

No bien entró en el apartamento empezó a ganarle una incomodidad visceral que se traducía en una especie de vértigo, algo como un hueco en el estómago. [...] Se restregó los ojos, el nacimiento de la nariz, la frente. Sólo entonces empezó a reconocer con estupor la mesa de madera blanca, las sillas metálicas, los cuadros vagamente cubistas, el anuncio de la exposición de Toulouse-Lautrec en una galería de Turín; reconoció junto a él la televisión, el tocadiscos, la mesita transparente [...] reconoció el minucioso enjambre de objetos que atestaba la vitrina [...] Aturdido, bruscamente crédulo, comprendió que el apartamento de Berkowickz era una réplica perfecta, aunque invertida, de su propio apartamento: el perverso reflejo de éste en un espejo atroz. (*Inquilino*: 113-114).

En *El inquilino*, la aparición del doble puede interpretarse de diversas maneras. Por un lado, cabe acercarse al *Doppelgänger* desde una óptica freudiana. “Freud concebía su teoría como una ciencia cuyo objetivo era traducir en la lengua de los mitos la epopeya psíquica de la especie humana y de su origen” (Roudinesco, 2015: 223). El doble, encarnado en este caso en la figura de Daniel Berkowickz, es una emanación de miedos reprimidos que acosan a Mario Rota: miedo al abandono, miedo al fracaso, miedo a la soledad. Como explica Roudinesco: “En lo referido a la represión, concepto fundamental, Freud inventaba una especie de cartografía de astucias, sus contornos, sus desfiguraciones, sus distanciamientos, sus persecuciones del sujeto, y distinguía la vez la represión

primordial, la fijación, la represión propiamente dicha y, por último, el retorno de lo reprimido, con sus representantes, su representados, sus ‘montos de afecto’ sus mecanismos de sustitución presentes en las principales neurosis: fobia, angustia, histeria, neurosis obsesiva” (2015: 199).

En esta novela el doble no aparece como *la sombra* de Jung, "aquella personalidad oculta, reprimida, casi siempre de valor inferior y culpable que extiende sus últimas ramificaciones hasta el reino de los presentimientos animales y abarca, así, todo el aspecto histórico del inconsciente" (1997: 379). Berkowickz es una versión superior de Rota, una copia mejorada que arroja luz sobre los complejos del protagonista y que termina por anular la vida del yo original.

Conviene recordar que la novela sorprenderá al lector (y más si cabe al protagonista) con un final inesperadamente benévolo. El juego del doble que plantea *El inquilino* se sitúa así dentro de la sutil ambigüedad propia de Henry James. No sabremos hasta qué punto la presencia de lo fantástico sólo ha tenido lugar en la mente del joven profesor. En un estado de pánico ontológico, tras abandonar el apartamento de Berkowickz, Rota se acuesta sin la menor idea de cómo reaccionar ahora que ha descubierto la naturaleza de su doble. Sin embargo, a la mañana siguiente la realidad regresa a su cauce acostumbrado. Se cumple una semana de la lesión. Rota acude al médico y ve curado su tobillo. Ya sin vendaje, en un último capítulo que repite las primeras líneas del libro, el protagonista vuelve a salir correr a las ocho de la mañana, vuelve a atravesar el halo de bruma y a cruzar por delante de las farolas, cuya luz parece dotada “de una existencia inestable y borrosa” (*Inquilino*: 125). Poco después llega al campus y descubre que toda la Universidad anda buscándole⁶⁸. Sus alumnos han presentado una queja, pues Rota ha faltado a las dos horas que tenía que impartir. El director de su departamento está fuera de sí. Ante la reprimenda, el fonólogo no puede más que encogerse de hombros.

-¿Qué quiere que le diga?- dijo Mario. Pregúntele a Berkowickz. -¿A quién?- inquirió Scanlan frunciendo levemente el ceño. -A Berkowickz- repitió Mario-. A él le toca enseñar esas dos secciones. -¿Pero te has vuelto loco o qué?- bramó Scanlan, fuera de sí, poniéndose en pie y descargando un manotazo sobre el escritorio- ¿Se puede saber quién demonios es Berkowickz? (*Inquilino*: 131).

Nadie en el campus parece siquiera saber de la existencia del *Doppelgänger*, por lo que cabe concluir que nada de lo ocurrido a lo largo de la semana ha llegado a ser real. De hecho, la prueba definitiva de la vuelta al mundo anterior a Berkowickz será también Ginger Kloud, quien termina en brazos de Mario en la última página del libro.

Es por ello que la historia que plantea *El inquilino* no sólo cabe ser leída como la encarnación de los complejos y ansiedades de un joven académico, también puede entenderse, según ha defendido el propio Cercas, como una suerte de “fábula” o cuento moral. Mario Rota ha tenido una oportunidad para apreciar a lo verdaderamente importante. Rodríguez de Arce añade que

⁶⁸ Como si fuera una señal definitiva de la desorientación vital de los protagonistas de Cercas, conviene recordar que años más tarde en *El vientre de la ballena* (1997) los estudiantes ponen una queja cuando el profesor Tomás olvida presentarse en clase el día del examen.

se podría hablar tanto de “fábula” como de “exemplum” (2016: 207), ya que lo que finalmente asoma es “la plasmación del proceso de Mario de un conocimiento más amplio de sí mismo” (204). El motivo del doble plantea siempre un interrogante sobre la identidad, pero también posibilita un descubrimiento de yo. El carácter de “fábula” de *El inquilino* lleva a que Mario pueda vencer ahora su abulia y su inconsistencia, las lacras de su carácter que le habían llevado tanto a dormirse en los laureles del campus sin apenas publicar un artículo digno de mención como a rehuir un compromiso serio con Ginger. De ahí que, como apunta Rodríguez de Arce, “el último encuentro entre Ginger y Mario, que clausura la ficción, supone una segunda oportunidad para el italiano: la posibilidad de actuar y de superar su abulia, de no comportarse como un adolescente o un idiota, de, en definitiva, reconciliarse con lo que se tiene y no apreciarlo solo si se ha perdido” (2016: 209). Un final cerrado, por tanto, incluso feliz. Un *happy ending* para Mario Rota tras el calvario vivido.

Olalde: depositario de los secretos y profeta del punto ciego.

Antes de terminar el análisis de *El Inquilino* es obligatorio detenernos en un personaje secundario, pero de una importancia central si queremos descifrar las claves de la novela. Nos referimos al excéntrico compañero con el que Mario Rota se ve obligado a compartir despacho: Olalde. Hacia la mitad del libro, cuando Rota se ve degradado en favor de Berkowickz, el encuentro con este pintoresco colega le hace comprender que verdaderamente ha tocado fondo. La descripción física, con diferencia la más detallada a lo largo de las 148 páginas, nos indica sería equivocado tomarse a la ligera las opiniones de Olalde.

Olalde era español, corpulento, casi completamente calvo, ligeramente desgarrado; caminaba escorado a la derecha, con un hombro más elevado que el otro, y no sonreía nunca, pero cuando abría la boca mostraba una doble hilera de dientes desiguales, de color ocre, bastante deteriorados; era soltero y algunos atribuían a este hecho su notorio descuido personal. Pero el rasgo más sobresaliente de su aspecto físico era el parche de tela negra que, sujeto por una cinta que cruzaba de lado a lado su cráneo semipelado, le cegaba el ojo derecho dándole un aire de ex combatiente que no desmentía su averiada figura. (*Inquilino*: 58).

Conviene subrayar que Olalde es, ni más ni menos, que el germen de Rodney Falk, la némesis del narrador de *La velocidad de la luz*. Es más: también en esa otra novela el protagonista acaba sentado al lado de Falk tras asignársele un despacho que los demás profesores procuran evitar.

Nunca sabré si me asignaron ese despacho por azar o porque nadie quería compartirlo con Rodney (me inclino antes por lo segundo que por lo primero), pero lo que sí sé es que Rodney y yo nunca hubiésemos trabado amistad y todo hubiese sido distinto (...). Rodney no pasaba inadvertido en medio de la rigurosa uniformidad que imperaba en el departamento (...), lo que todo el mundo achacaba, según comprobé enseguida, a su índole reservada y excéntrica, por no decir arisca, contribuyendo a aureolarle de una leyenda denigratoria que incluía el privilegio de haber obtenido su empleo de profesor de español gracias a su condición de veterano de la guerra de Vietnam. (*Velocidad*: 28).

Al igual que Rodney Falk en *La velocidad de la luz*, en *El inquilino* el misántropo Olalde es depositario de secretos a los que no acceden los demás compañeros del campus. De Rodney Falk se nos dice en *La velocidad de la luz* que sus juicios arrojaban “alud de lucidez” combinada con el delirio: “Yo escuchaba a Rodney subyugado casi como si fuese un alquimista y cada frase que pronunciaba el ingrediente necesario de una pócima infalible” (*Velocidad*: 63). La misma metáfora encajaría sin problemas en el caso de Olalde. Este español desterrado en el desierto del medio oeste norteamericano le hace ver a Rota que el paraíso artificial en el que viven los profesores del departamento -“todo está limpio, todo el mundo es amable, todo funciona, salvo este despacho, se entiende (*Inquilino*: 60)- es, detrás de una capa de hipocresía y fingido entusiasmo, un verdadero infierno. Es Olalde quien lanza un guiño metaliterario decisivo: “¿Ha leído usted a Henry James?” (64). Y es, por último, al final del libro, cuando la amenaza de Berkowickz se ha esfumado para siempre, el único que conoce el secreto del protagonista.

Mario caminó apresuradamente por el pasillo, sin saludar a nadie. Llegó hasta el despacho; con manos temblonas sacó del bolsillo un manojo de llaves, escogió una, intentó abrir la puerta: no lo consiguió. Trató de serenarse; buscó la llave que tenía grabado el número 4041, que correspondía al número de la oficina; en vano: la llave no apareció. En seguida notó que la puerta se abría por dentro, y la contrahecha figura de Olalde se dibujó contra la claridad insuficiente del despacho; sonreía con una mueca que le araba de arrugas la frente y dejaba entrever una dentadura sucia de nicotina - Esta vez ha habido suerte, joven- dijo sin deshacer la mueca-. Pero ándese con ojo: puede que la próxima vez no haya tanta. (*Inquilino*: 131).

“El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela le dice al lector: las cosas son más complicadas de lo que tú crees”, afirmaba Milan Kundera en su conferencia “La desprestigiada herencia de Cervantes” (2000: 31). En *El inquilino*, el personaje de Olalde es el único capaz de salirse del marco y advertir a Mario Rota que no debe confiarse. También es una advertencia a los lectores, un aviso de que las cosas son más complicadas de lo que pensamos. Anulando esta admonición final, *El inquilino* perdería buena parte de su misterio. Berkowickz habría sido una mera alucinación de Rota. Dicha advertencia, esa incógnita sobre cuánto ha habido de auténtico en la aparición de Berkowickz y que el libro no resuelve (el *punto ciego* que esta primera novela prefigura o anticipa), terminará por convertirse, en los años siguientes, en uno de los ejes de gravedad del universo literario de Cercas. Desde su primera aparición, el personaje de Olalde no deja de cobrar importancia en el libro, resultando más interesante para el lector que los propios Rota y Berkowickz. Al final, se mostrará que ha comprendido la clave de la novela mejor incluso que el fonólogo italiano. Quizás por eso su última frase no deja de ser un guiño dirigido no ya a Rota, sino directamente al lector:

-No sé de qué me está hablando- dijo Mario con precipitación, sin pensar lo que decía, casi con miedo. -Sabe perfectamente de qué le estoy hablando -dijo Olalde-. Pero allá usted: ya tiene edad para saber lo que le conviene. Por lo menos se habrá dado cuenta de que a veces las cosas más tontas nos complican la vida. (*Inquilino*: 131).

6.9. Conclusión: Tras los límites de lo fantástico, en los límites de la novela

En *El inquilino*, Javier Cercas se sirve de estrategias de la literatura fantástica para subrayar las fronteras entre mundos diferentes e indagar en la naturaleza de la identidad. Al traspasar las fronteras entre distintos universos diegéticos (real e imaginario) Javier Cercas se interroga sobre cuánto hay de auténtico en el propio yo y en la misma realidad que transitamos. Y como sucede en estos primeros cuentos y estas primeras novelas, a menudo la única forma de obtener respuesta es a través del otro, del doble, de nuestra némesis, de *otro yo*, que nos destruye al tiempo que nos explica y que, llegado el caso, puede llegar a redimirnos.

Las criaturas ficcionales del extremeño habitan un universo ontológicamente inestable, en el vértice mismo donde se encuentra el mundo real y el mundo de la ficción. En ese espacio fronterizo el doble será un elemento protagónico, pues conecta ambos universos. No puede perderse de vista que, desde el Romanticismo, el doble fantasmagórico va ligado al abismo de la propia identidad. Rafael Argullol, con su acostumbrada elegancia, explica claramente que el viaje romántico es siempre búsqueda del yo. El *Doppelgänger* no haría sino evidenciar “la percepción dolorosa del profundo dualismo interior que los hace pertenecer a dos mundos a la vez” (Argullol, 1982: 302)⁶⁹.

Ahora bien, como también hemos procurado mostrar a lo largo de estas páginas, el proyecto creativo de Cercas no podría entenderse sin la mutación que experimenta el género fantástico a partir de la obra de autores Cortázar, Borges o Bioy Casares (y antes de todos ellos: Franz Kafka). Nos referimos, como explicábamos páginas atrás, a la nómina de autores que de acuerdo como Jaime Alazraki habrían dado lugar al llamado giro *neofantástico*, consistente en presentar el mundo real como una máscara, un mero simulacro que oculta un segundo nivel de realidad. A diferencia de los románticos, escribirá Alazraki, los escritores de la modernidad no desafían el mundo real conjurando a lo sobrenatural. El escritor neofantástico emplea sus esfuerzos en intuir y conocer lo real más allá de su fachada racionalmente construida. La fantasía, en conclusión, se planeta desnudar la realidad y exponerla en toda su plenitud, como si pudiera mostrarla por vez primera.

Terminaremos este apartado planteando aquí una serie de cuestiones a las que se dará respuesta en la última parte de esta Tesis. La pregunta de fondo podría formularse de la siguiente manera: si el elemento fantástico puede ayudar a descifrar el mundo real y explicarlo en una narración con la misma o mayor fuerza que la literatura llamada realista, ¿sería posible hablar de una literatura fantástica donde no apareciese ningún fenómeno inventado, dónde lo narrado se basa en hechos registrados por la prensa o los historiadores, consignados en archivos, recogidos en fotografías?

Desde esta clave interpretativa, la lectura de *El inquilino* supone una enorme ayuda para comprender esa evolución del escritor extremeño. Esta novela corta ha sido comparada, por la

⁶⁹ En *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Rebeca Martín extrae del libro de Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, la siguiente conclusión que vemos pertinente destacar aquí: “El Doppelgänger es la plasmación de la conciencia de esa división y del enfrentamiento que el hombre se verá obligado a mantener consigo mismo tras la pérdida de la ilusión dorada” (

prensa británica, con la obra de Kafka. Según apuntaba en su reseña la crítica Amanda Hopkinson, “Javier Cercas is a superficially humorous and profoundly disturbing autor” (Hopkinson, 2005). El tono de la obra oscila entre lo cómico y lo siniestro dentro, según Hopkinson, de una clásica atmósfera kafkiana. En España, Justo Serna ha opinado que constituye un claro homenaje a Cortázar. Mientras, Jordi Gracia y Domingo Ródenas, recuerdan que Cercas “fue traductor, significativamente, de algunos relatos de H. G. Wells en 1997, y en particular “La puerta en el muro” (1998: 914), texto con el que *El inquilino*, escrito una década antes de la traducción, guarda ciertas concomitancias. Lo más relevante, a nuestro juicio, consiste en entender *El inquilino* no cómo el punto climático del elemento fantástico en Cercas, sino más bien su punto de partida, la manifestación más nítida de una serie de temas que no dejarán de aparecer, camuflados, en las obras siguientes. Es por ello que resulta inmensamente clarificadora la respuesta que Javier Cercas dio a Justo Serna cuando éste opinaba que la fantasía no era un elemento de peso en su obra literaria. Por su enorme interés para nuestra investigación -tanto de la pregunta como de la respuesta- hemos preferido respetar en su totalidad este fragmento de la entrevista (Serna, 2007: 100-108).

Justo Serna: Más infrecuente en su obra es el empleo de la fantasía. Salvo en *El inquilino*, que parece un homenaje a Julio Cortázar, es raro el uso de lo fantasmagórico. Adopta una clave kafkiana en dicha novela: un orden cotidiano que se ve completamente perturbado... ¿por una percepción errónea de la realidad? O, como dicen distintos personajes de esa novela, “a veces las cosas más tontas nos complican la vida”. Esa complicación fantasmagórica de la vida que, insisto, es inhabitual en sus narraciones tiene, sin embargo, un elemento recurrente en sus obras: la duplicación, algo, por cierto muy borgiano y que llega hasta La verdad de Agamenón, como antes le recordé.

Javier Cercas: Yo no creo que lo fantástico sea tan inhabitual en mis libros; lo que ocurre es que está latente o escondido, o que en algún momento decidí suprimirlo de ellos. Quizá los dos autores que más he releído son Borges y Kafka. Los empecé a leer muy pronto, y aún no he dejado de leerlos. En mi primera juventud leía muchísimo a Poe, a Bioy Casares, a Cortázar, a Calvino, a H. G. Wells, todos grandes autores de literatura fantástica. Esas lecturas se reflejan en *El móvil*; en la primera edición de *El móvil*, que constaba de cinco cuentos deudores de esos autores y de algún otro, casi todos de corte fantástico. Evidentemente, *El inquilino* es una novela casi plenamente fantástica –una pesadilla realista, la llamaría yo, más cercana a Kafka que a cualquier otro escritor–, y el tema del doble aparece no sólo en ella, sino en alguno de los cuentos que he escrito con posterioridad, muchos de ellos inéditos. ¿Y no está latente incluso en *Soldados* y en *La velocidad*, que giran en torno al destino de dos hombres de algún modo enfrentados? No sé, a lo mejor uno de los temas de fondo de esas novelas, como lo evidentemente de *El inquilino* y de algunos cuentos, es el de la identidad, otro misterio que la literatura se propone resolver sabiendo que no puede resolverse.

Cuando en el año 2001 aparece *Soldados de Salamina*, Cercas no es un escritor posmoderno, experimental y de gusto por lo fantástico que de la noche a la mañana hubiera decidido dar un giro radical a su carrera. Se trata, por el contrario, del mismo escritor, que a partir de entonces añade a

los elementos postmodernos y fantásticos un nuevo tipo de elemento: la metaficción historiográfica. Como consecuencia, al añadir el factor histórico, el resultado de la ecuación se altera por completo. En la última sección de esta Tesis nos preguntaremos qué queda, en el Javier Cercas maduro, del escritor primerizo que escribió los relatos que componen *El móvil*, del autor de *El inquilino* y del lector que desde la adolescencia aspiraba a continuar el camino de Kafka, de Borges, de Calvino. ¿En qué manera ese mismo autor obsesionado por el doble, la simetría o la repetición ominosa de lo semejante pervive a partir de ese momento de una forma peculiar, distinta, transformado?

El tercer gran bloque de esta Tesis, dedicado a la novela como relato real o la novela como no-ficción, procura encontrar el modo de conciliar la contradicción aparente entre el escritor del realismo postmoderno que veíamos en las primeras secciones de nuestra investigación y el escritor fantástico que acabamos de ver en estas páginas. Por último, en un capítulo final al que hemos dado por título “El factor Cercas”, se observará cómo conviven en el mismo plano de la narración todos los elementos descritos hasta ahora, y cómo la figura del *Doppelgänger*, dominante en los primeros relatos y las novelas cortas del primer Javier Cercas, no desaparece en la etapa que se inicia con *Soldados de Salamina*. En cada uno de sus libros, agazapada tras una poderosa armazón documental e historiográfica, apreciaremos una sombra común: la sombra del doble, que en ocasiones veremos aparecer como la sombra del padre y del hijo, y otras veces como la sombra del traidor y del héroe. También, detrás de todas, veremos planear una sombra mayor: la sombra de Narciso.

7. LA REALIDAD INVENTADA: LA NOVELA COMO RELATO REAL



7.1. ***El hombre que descubrió el hielo. Una lección de García Márquez.***

Allí me di cuenta de lo que sucedía: desde muy niño lo fantástico no era para mí lo que la gente considera fantástico; para mí era una forma de la realidad que en determinadas circunstancias se podía manifestar; a mí o a otros, a través de un libro o un suceso, pero no era un escándalo dentro de una realidad establecida. Me di cuenta de que yo vivía sin haberlo sabido en una familiaridad total con lo fantástico porque me parecía tan aceptable, posible y real como el hecho de tomarme una sopa a las ocho de la noche. Yo aceptaba una realidad más grande, más elástica, más expandida, donde entraba todo.

Julio Cortázar. *Clases de literatura.*

Es posible que en ningún otro periodo de la historia literaria reciente los textos narrativos hayan presentado una mayor contaminación de elementos no ficcionales, aproximándose, usurpando o colonizando géneros tan distintos como la autobiografía, la historia o el periodismo. No obstante, ninguno de los autores que cultivan esta escritura híbrida renuncia a la condición novelesca de sus creaciones ni renuncia a los poderes de la imaginación creadora. Esta es sólo una de las paradojas con las que los estudiosos de la literatura contemporánea deben lidiar. Pero antes de intentarlo, debemos comprobar las dimensiones y los orígenes del fenómeno. A ello dedicaremos las siguientes páginas.

“Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las letras”. Las palabras son de Gabriel García Márquez y las pronunció en Estocolmo el 21 de octubre de 1982 durante la ceremonia de entrega del premio Nobel de Literatura (2012: 25). Con el título de “La soledad en América Latina”, el objetivo principal del escritor colombiano con su discurso de aceptación era el de hacer patente a la opinión mundial la gravedad de la vida cotidiana para millones de latinoamericanos. Otro aspecto que no pasó inadvertido, sin embargo, fue la reivindicación de una manera latinoamericana de mirar y entender el mundo, una mirada -muy presente en su literatura- en la que las fronteras de lo real y lo ficticio tienden a evaporarse. Por eso, el comienzo de su discurso resaltaba la incredulidad de los primeros europeos que pusieron el pie en el continente americano. Ante el rey Carlos Gustavo de Suecia, García Márquez empezó recordando a los cronistas de Indias:

Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro

animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen. Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es ni mucho menos el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos. Los cronistas de Indias nos legaron otros incontables. (García Márquez, 2012: 21).

Para cualquier europeo instruido en la historia latinoamericana, sería difícil no advertir aquí la potente conexión alusiva que enlaza las primeras narraciones sobre el nuevo mundo con la vibrante corriente novelística nacida hacia los años sesenta en América Latina, una oleada de autores y títulos que a la altura de 1982 llevaba veinte años asombrando a los lectores de Europa y Estados Unidos; que de paso había cambiado las agujas del tren por el que habría de moverse la literatura peninsular española, y de la cual, precisamente él, García Márquez, era por entonces su principal abanderado. Esa mezcla de lo cotidiano y lo imposible fue un valor destacado por el Comité Nobel en su exposición, al conceder el premio, según puede leerse todavía hoy en la página oficial del Comité Nobel, “por sus novelas e historias cortas, en las que lo fantástico y lo real son combinados en un mundo de rica imaginación, reflejando la vida y los conflictos de un continente”.

Y sin embargo, la obra de García Márquez no sólo habría de merecer reconocimiento por la frondosidad de su imaginación inagotable. En su trayectoria contribuyó, junto a un nutrido grupo de autores, a dotar a la narración periodística, anclada en la realidad, del prestigio reservado tradicionalmente a la novela. Lo hizo al menos con tres libros⁷⁰. En 1970, con *Relato de un naufrago*. En 1981, con *Crónica de una muerte anunciada*. Y en 1996, con *Noticia de un secuestro*. No por casualidad, en todo tipo de entrevistas e incluso después del Nobel, Gabo siempre se definía, en primer lugar, como periodista o reportero. No era un ejercicio de falsa modestia. A lo largo del siglo XX, los escritores en lengua castellana, en España pero de forma más acentuada en América Latina, no sólo adoptan estrategias narrativas propias del periodismo, sino que durante gran parte de su vida profesional han sido periodistas ellos mismos. La carrera literaria de García Márquez, así como la de un significativo número de autores hispanoamericanos, había nacido precisamente en las redacciones de los diarios.

El principal interrogante al que procuraremos dar respuesta en las páginas que siguen es cómo y por qué en la segunda mitad del siglo XX la novela inició -para sorpresa de todos- el salto al territorio de la no ficción. García Márquez no fue el primero en hacerlo. Tampoco, por más que se haya repetido, Truman Capote y su novela *A sangre fría*. Algunas matizaciones son recomendables. Es verdad, como escribe Albert Chillón, que la literatura y el periodismo mantienen desde hace siglos una tradición de relaciones promiscuas. Desde sus orígenes, la novela forja sus cimientos con una suma de materiales de distinto origen. Cercas, apoyándose en Cervantes, considera la novela “un género de géneros. Es un género degenerado porque es un género bastardo” (*Punto ciego*: 25), un género hijo de varios padres, entre los que se incluye la épica, pero también la historia. También desde sus orígenes, la prensa nace de la mano de la literatura.

⁷⁰ A la lista podría añadirse un título menor en su bibliografía, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, una crónica-reportaje a propósito de la visita secreta del cineasta Miguel Littín a Chile durante la dictadura de Pinochet.

En otros apartados de esta Tesis hemos citado el ejemplo de Daniel Defoe, considerado uno de los padres de la literatura moderna en la tradición anglosajona. En su *Diario del año de la peste* (*A journal of the Plague Year*) publicado en 1722, el autor hace todo lo posible por presentar sus hechos como una historia verídica: identifica barrios, calles y testigos, usa cifras, tablas y anécdotas. Aunque cuenta eventos que tuvieron lugar cuando el escritor tenía solamente cinco años y el protagonista es un personaje ficticio, Defoe sentía que su obra sólo podría interesar al público si empleaba las técnicas del cronista.

Pero un ejemplo aún más revelador es el de su *Robinson Crusoe* (1719), considerada para muchos la primera novela en lengua inglesa. De nuevo estamos ante una historia ficticia, que Defoe hacía pasar por crónica inspirada en hechos ocurridos realmente⁷¹. Por tanto, aunque a partir de determinado momento caminasen por direcciones separadas, el periodismo primigenio y las primeras novelas en lengua inglesa compartían un tronco común.

No es sin embargo hasta la segunda mitad del siglo XX, como hemos dicho, cuando surge en la terminología académica y en el mundo editorial la etiqueta de “novela de no ficción” (*non-fiction novel*). La partida de nacimiento del concepto sí corresponde en este caso a Capote, que bautizó de ese modo su novela *A sangre fría*, titulada *Relato verdadero de un asesinato múltiple y sus consecuencias* (1966). La elección de esta fecha, este autor y este libro, como veremos más adelante, tiene mucho de aleatorio, pero ha terminado convirtiéndose en uno de esos lugares comunes que a fuerza de repetirse han terminado por aceptarse casi como dogma. Un serio aspirante en Estados Unidos a disputar el título de padre de la no ficción moderna es John Hersey, quien en 1946 publicaba *Hiroshima*, una descripción minuciosa de los efectos de la bomba atómica a través de los ojos de seis testigos y sin una gota de ficción. En Argentina se ha considerado un precursor de este nuevo estilo de novela a Rodolfo Walsh, autor de *Operación Masacre* (1957), que una década antes de *A sangre fría* dedicó una novela describiendo paso a paso su investigación de un fusilamiento clandestino.

La obra de Truman Capote, no obstante, puso en marcha una corriente de narrativa documental que llega hasta nuestros días. En el análisis de este fenómeno estudiaremos igualmente la influencia del llamado *Nuevo Periodismo*, un movimiento bautizado por Tom Wolfe en una antología publicada por él mismo en 1973. Pero el triunfo del *nuevo periodismo* no se debe sólo a la labor, la agudeza o la originalidad de un grupo de autores inteligentes que redescubrieron el

⁷¹ Pese a que solemos hablar de Robinson Crusoe, el título original era, como es sabido, considerablemente más largo: “*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates. Written by Himself.*” [“*La vida e increíbles aventuras de Robinson Crusoe, de York, marinero, quien vivió veintiocho años completamente solo en una isla deshabitada en las costas de América, cerca de la desembocadura del gran río Orinoco; habiendo sido arrastrado a la orilla tras un naufragio, en el cual todos los hombres murieron menos él. Con una explicación de cómo al final fue insólitamente liberado por piratas. Escrito por él mismo*”]. No deja de ser llamativa la influencia directa de este libro sobre *Relato de un naufragio* de García Márquez, cuyo título original, en un claro guiño a Defoe, no era otro que: “*Relato de un naufragio que estuvo diez días la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre*”.

potencial de la literatura para contar historias “ocurridas realmente”, sino tal vez y ante todo por la demanda creciente de realidad por parte de los lectores. Este aspecto, veremos en este bloque, es estudiado por José Martínez Rubio, quien vincula el auge de este tipo de novela al “regreso de lo real” y a la necesidad de buscar respuestas por medio de una estructura de indagación. En el caso de la novela española, añade Martínez Rubio, el último tercio del siglo XX coincide además con la sed de realidad que se despierta en el público tras el fin de la dictadura en los primeros años de la Transición a la democracia.

La literatura periodística o el periodismo literario, sin ser un género nuevo, vivirá inesperada edad de oro y tomará de sí mismo a partir del último cuarto del siglo XX. Como se verá, una parte no menor de ese redescubrimiento de lo real habría que atribuirle directamente a la maestría narrativa de García Márquez.

Apuntamos dos razones que explican la relevancia creciente de este tipo de literatura:

En primer lugar, puesto que constituye una respuesta desde la literatura a los intentos por parte del poder de ofrecer una visión única y monolítica sobre la historia. *Noticia de un secuestro*, por ejemplo, describe un capítulo de la guerra entre el Gobierno de Colombia y el narcotraficante Pablo Escobar muy distinta a la versión oficial del estado colombiano. *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, reconstruye el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 con una perspectiva divergente del relato habitual de la Transición española. La novela de no ficción, explicará Castillo, “intentan desmontar las historias oficiales perpetradas en torno de ciertos acontecimientos recientes de la vida política” (2002: 7).

En segundo lugar, la literatura entendida como *relato real* hace posible, en palabras de Javier Cercas, “convertir en extraño y singular lo que, a fuerza de tanto verlo, ha acabado pareciéndonos normal y corriente” (*Punto ciego*: 115). En otras palabras, se trata del procedimiento que el formalista ruso Viktor Shklovski definía como “extrañamiento”, traducción al castellano del término ruso *остранение* (*ostranénie*). En su estudio de 1917 “El arte como artificio”, este formalista ruso resumía así su teoría.

El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de “extrañar” a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante. (1970: 55-70).

Según la lectura que Cercas hace de Shklovski, la literatura debe permitirnos la realidad “como si la viésemos por vez primera, con todos sus perfiles, en toda su maravillosa plenitud y en todo su espanto” (*Punto ciego*: 115). Es la tarea a la que se dedica en *Anatomía de un instante*. Cercas se detiene en una imagen que todos hemos visto en cientos de ocasiones, que además repiten los telediarios de manera ritual el 23 de febrero de cada año, el instante en que Tejero irrumpe en el congreso de los diputados y Adolfo Suárez se mantiene en su escaño mientras vuelan las balas por

el Congreso y los demás diputados se esconden. Una imagen extrañísima, que sólo por la fuerza de la costumbre los españoles han terminado por aceptar con indiferencia. Cercas, en su libro, devuelve el espanto y el misterio del 23 de febrero.

También en este punto, en lo que corresponde a devolvernos la capacidad de asombro, García Márquez se aparece como un maestro ineludible. Esa mirada nueva ante lo real que Shklovski llama “extrañamiento” es lo que también podría llamarse “el descubrimiento del hielo”, quizás el recurso más eficaz de su novela más conocida y más resueltamente ficticia, *Cien años de soledad*.

En *Historia de un deicidio*, el ensayo que dedicó en 1971 a la obra cumbre de García Márquez, Vargas Llosa desentraña uno de los mecanismos esenciales de *Cien años de soledad*. En concreto, el peruano elige una de las escenas más conocidas del libro. Cualquier lector puede recordarla. Es la tarde en que José Arcadio Buendía lleva a sus hijos a conocer el hielo. Un rato antes, José Arcadio ha estado paseando por el campamento de los gitanos, observando los últimos inventos llegados de tierras lejanas. Entre otros, encuentra a “un armenio taciturno que anunciaba en castellano un jarabe para hacerse invisible” (2014: 27). Al tomar el ungüento, el gitano se transforma en “un charco de alquitrán pestilente y humeante”. Tras la sorpresa inicial, no obstante, los asistentes se dispersan, “reclamados por otros artificios”. Justo después de esta escena, José Arcadio entra en la carpa que guarda “la portentosa novedad de los sabios de Memphis” (28), que no es sino un gran bloque de hielo. El gigante que protege el cofre le pide cinco reales por tocar el portento. “José Arcadio Buendía los pagó, y entonces puso la mano sobre el hielo y la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo por el contacto con el misterio” (2014: 29).

Ante un anciano que se convierte en alquitrán, José Arcadio reacciona con naturalidad. Ante un bloque de hielo, su corazón se hincha ante el contacto del misterio. Conviene observar, añadirá Vargas Llosa, el inteligente uso de la lengua. En el primer caso García Márquez no emplea ningún adjetivo, ninguna metáfora que llame la atención sobre la transformación de un hombre en brea. En el segundo, un elemento ordinario es presentado como algo sobrenatural. Esa inversión, repetida una y cien veces, es considerada una de las claves retóricas del denominado “realismo mágico”, un término ambiguo y mil veces discutido, que como ha recordado Juan Gabriel Vásquez, no es un concepto latinoamericano, sino alemán. Un término que acuña en 1927 el crítico de arte Franz Roh, y “que no lo usó para hablar de literatura, sino de la nueva escuela de pintura que estaba surgiendo por oposición al expresionismo” (2012: 32).

Más interesante, añade Vásquez, es remitirse al ensayo de Alejo Carpentier, “De lo real maravilloso americano”, una especie de programa que prefigura o anticipa el realismo mágico y que aparecía en forma de prólogo en las primeras ediciones de la novela *El reino de este mundo* (1949). En París, Alejo Carpentier ha conocido a los surrealistas y comienza a pensar que el surrealismo contiene herramientas valiosas para interpretar la realidad americana. A su regreso a América, comprende en cambio que lo maravilloso tiene un origen y una forma distinta de la vanguardia europea. “No nace del descreimiento de los europeos frente al realismo decimonónico”, dice Vásquez, “sino de la fe: de la fe de los hombres en el milagro”. En América, lo maravilloso forma

parte de la realidad cotidiana. Por eso, Carpentier escribe:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. (Carpentier, 1978: 53).

Para Carpentier, lo maravilloso no surge de la imaginación, sino de la realidad. Es lo que entiende Arturo Uslar Pietri en su artículo “El cuento venezolano” incluido dentro de su libro *Cuarenta ensayos*: “la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas” (1967: 960). O como razonaba Miguel Ángel Asturias: “Mi realismo es mágico porque él revela un poco de sueño, tal como lo conciben los surrealistas. Leyendo estos últimos, yo me he dado cuenta de que existe una realidad palpable sobre la cual se injerta otra realidad” (Asturias, 1974: 63).

En la sección anterior de esta Tesis nos hemos referido a la “irrupción de lo imposible”, la aparición de un elemento propio del ámbito de lo fantástico dentro de un relato que no sólo puede ser ya realista, sino incluso no ficcional, cosido a la realidad de los hechos. Conviene aquí releer bajo esa luz el párrafo crucial de *Soldados de Salamina*, situado justo a la mitad de la novela y el momento sobre el que gira todo el libro: el instante en que el miliciano Miralles salva la vida al falangista Rafael Sánchez Mazas. Observemos la sucesión de metáforas, anáforas y símiles que realzan la sensación de hallarnos ante un momento trascendente. Y observemos, asimismo, cómo la última línea quebranta el hechizo y asume lo fantástico como algo natural.

El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también; pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir, todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo: -¡Aquí no hay nadie!. Luego da media vuelta y se va (*Soldados*: 104).

Esa mirada asombrada ante el descubrimiento del hielo, ese juego que encuentra el milagro dentro de lo real, es una lección de García Márquez, un hallazgo que en las cuatro últimas décadas ha gozado de mejor salud y ha encontrado más seguidores que “la proliferación de curas que levitan tomando tazas de chocolate, de mujeres tan hermosas que suben al cielo entre sábanas, ese inventario de frívolas magias parciales” (Vásquez, 2012: 42). Lo interesante no será pues tratar lo maravilloso o lo fantástico como si fuera real, sino la operación opuesta: mirar la realidad, tratarla e intentar entenderla como si fuera algo ficticio o irreal, aplicando sobre ella los instrumentos de la novela y no sólo los del periodismo o la historiografía. Precisamente este es uno de los objetivos

que decide marcarse Javier Cercas en *Anatomía de un instante*. Cuando nuestro autor revisa la grabación del asalto del Teniente Coronel Tejero al congreso de los diputados, le asalta una impresión perturbadora: “Aunque sabemos que es un personaje real, es un personaje irreal; aunque sabemos que es una imagen real, es una imagen irreal” (*Anatomía*: 14). De ahí que al comienzo del libro leamos lo siguiente:

Recuerdo haberme preguntado cuántos españoles debían de pensar que Adolfo Suárez era un personaje de ficción, que el general Gutiérrez Mellado era un personaje de ficción, que Santiago Carrillo o el coronel Tejero eran personajes de ficción. Sigue sin parecerme una pregunta impertinente. (*Anatomía*: 13).

En paralelo al trabajo de Javier Cercas, en las últimas décadas todo un mosaico de nuevos creadores en España, Europa, Estados Unidos y América Latina parecen guiados por la misma convicción de que su tarea principal como escritores es la de descubrir, desvelar y representar la realidad de sus sociedades, o de escudriñar en sus secretos familiares, o investigar episodios todavía enigmáticos del pasado reciente. Así lo reconoce el propio autor en su ensayo *El punto ciego*:

El caso es que, desde mediados de los años sesenta, y con particular intensidad desde principios de nuestro siglo, algunos novelistas parecen empeñados en vaciar de ficción sus novelas, con acierto desigual: pienso en obras de Norman Mailer, como *La canción del verdugo*, de Tom Wolfe, como *Gaseosa de ácido eléctrico*, o de Hunter S. Thompson, como *Los ángeles del infierno*, pienso en novelas de V.S. Naipaul, como *Enigma de la llegada*, de Hans Magnus Enzensberger, como *El corto verano de la anarquía*, o de J.M. Coetzee, como las citadas *Infancia*, *Juventud* y *Verano*; pienso en novelas de Fernando Vallejo, como *El desbarrancadero*, de Javier Marías, como *Negra espalda del tiempo*, o de Antonio Muñoz Molina, como *Sefarad*; pienso en las penúltimas novelas de Jean Echenoz, como *Ravel*, *Correr* y *Relámpagos*, o en las últimas de Emmanuel Carrère, a partir de *El adversario*, y de Patrick Deville a partir de *Pura vida*; pienso en *HHhH*, de Laurent Binet. (*Punto ciego*: 44).

No obstante, como también Cercas matiza más adelante, no sería acertado ver en todos estos títulos una única escuela, ni siquiera una estética o una poética común. Poco tiene que ver, por ejemplo, “el modelo de novela periodística de Mailer o Wolfe (deudores inmediatos de Capote), con el modelo de novela biográfica de Echenoz, Carrère o Deville [...], con el modelo de la novela autobiográfica de Coetzee, Vallejo y Marías o el de la novela histórica y ensayística de Enzensberger, Muñoz Molina y Binet” (*Punto ciego*: 44). Lo que todos estos talentos podrían tener en común, además de la voluntad más o menos explícita de prescindir de la ficción, es algo que en general los autores experimentales rara vez disfrutaron en la primera mitad del siglo XX: la sensación de ofrecer a su público claves para entender la realidad que les rodea, así como la confirmación, mediante los buenos resultados de ventas y el prestigio crítico, de que sus historias han sido bienvenidas. A ello se suma, en el caso de la narrativa de no ficción que dialoga con la historia, el hecho de que estos escritores conocen lo suficiente el pasado reciente de sus países como para añadir matices al blanco y al negro de las versiones oficiales, ya bien sea desmintiendo la propaganda oficial o bien adoptando una postura propia respecto al discurso a menudo no menos simplista y maniqueo de la intelectualidad crítica.

En conjunto, la emergencia y, en los últimos años, el reconocimiento de esta literatura de no ficción constituye una de las modificaciones más importantes del mapa literario mundial. De ese reconocimiento dan prueba varias señales. No sólo se trata de una práctica cada vez más aceptada por los principales autores de nuestro tiempo. Como ha escrito Sergio Vidal: “vale la pena que *Anatomía de un instante* y *HHhH* [de Laurent Binet], fueron galardonadas en 2010 con el Premio Nacional de Narrativa y el Premio Goncourt de novela, respectivamente, lo que vino a reconocer de algún modo la aceptación del modelo narrativo que representan” (Vidal, 2016).

En su *Historia del siglo XX* Eric Hobsbawm subraya como un elemento sumamente relevante, una constatación algo tardía de que Europa había dejado de ser el centro cultural del planeta, el hecho de que la Academia sueca comenzara a fijar la vista en otras latitudes geográficas para la concesión del premio Nobel. “Más significativo resulta aún que el jurado del premio Nobel, un grupo cuyo sentido de la política es a menudo más interesante que sus juicios literarios, empezara a tomarse en serio la literatura no europea a mediados de los sesenta, cuando antes la había prácticamente ignorado” (1998: 497). Y añade: “en los años setenta, ningún lector serio de novelas podía ignorar la brillante escuela de escritores latinoamericanos”. No dejaría de ser otra señal igualmente reveladora de un desplazamiento en el mundo de las letras, la concesión en 2015 del Nobel a la bielorrusa Svetlana Aliexiévich, una escritora que ha dedicado toda su carrera al periodismo y cuya obra completa se ha movido en los terrenos de la no ficción. Parafraseando a Hobsbawm, se puede evaluar ya la escala o el impacto de esta narrativa, y convenir que en las primeras décadas del siglo XXI ningún escritor serio puede ignorar el estatus alcanzado por esta oleada de escritores decididos a prescindir en sus relatos de las muletas de la imaginación.

Por encima del respaldo institucional, el Nobel a Aliexievich, al igual que el Premio Nacional de Narrativa a Javier Cercas o el Goncourt a Laurent Binet, confirma algo más que el ascenso de un nuevo continente en el mapa de las letras. Por ello, más allá de dar por superado el manido y antiquísimo debate sobre si el periodismo ha de ser o no considerado literatura, cabe ver detrás de esta corriente un fenómeno si cabe más profundo, más evolucionado, ya que lo que hacen estos autores no es meramente periodismo ni meramente novela, sino que sus textos ensayan una forma y una práctica muy específica de escritura que rompe con los modelos precedentes. Para apreciar ese camino observaremos primero en este bloque el progresivo auge de la metaficción y la reflexión autoconsciente en los textos literarios, pues las indagaciones de los mismos autores sobre la naturaleza de sus creaciones son las que abren el camino y facilitan que las novelas busquen la expansión hacia otros terrenos discursivos.

“La novela necesita cambiar”, escribe Cercas, “adoptar un aspecto que nunca adoptó, estar donde nunca ha estado, conquistar territorio virgen, para decir lo que nadie ha dicho y nadie salvo ella puede decir” (*Punto ciego*: 47). De acuerdo con Sergio Vidal, y según procuraremos demostrar en este tercer y último bloque de la Tesis, los escritores contemporáneos están dando forma progresivamente a un nuevo modelo que ya no es la mera combinación de literatura y periodismo, de ficción y no ficción, sino una narrativa híbrida que adopta la forma del triángulo y que nace de la combinatoria de tres géneros: la historiografía, la novela y el ensayo; una categoría de textos que rompe con las costuras tradicionales de la narración y se expande hacia otras direcciones.

Para explicar la naturaleza de estos cambios volvamos un instante al discurso de García Márquez. Se ha dicho en ocasiones que los primeros conquistadores que pusieron el pie en América no tenían palabras para describir lo que vieron. A diferencia de otras tantas veces, en esta ocasión no se trata de una hipérbole o un mero recurso retórico. Al alcanzar el nuevo continente se topaban con animales, plantas y alimentos para los que no existía un equivalente en castellano. Como en *Cien años de soledad* “el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”. Hasta que el idioma se volvió mestizo gracias a adaptar palabras indígenas como cóndor, cacao o cigarro; la única forma de los españoles para referirse a estas realidades era con la combinación de ideas y términos disponibles, de forma que para hablar de un jaguar sólo tenían a mano la combinación de gato y tigre, aun sabiendo que no acertaban del todo a describir lo que tenían ante sus ojos. Quizás, al adentrarse en nuevas tierras, los novelistas nos obligan a mezclar conceptos (historia, crónica, novela, reportaje, ensayo, biografía) con los que definir un tipo de escritura para el que todavía no se han encontrado las palabras adecuadas.

Si así fuera, las siguientes páginas pueden entenderse, humildemente, como una temeraria invitación a su búsqueda.

7.2. *Metaficción: Un laberinto de espejos*

*Un soneto me manda hacer Violante
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los tres delante.*

Lope de Vega. *Soneto de repente.*

*-Pues bien: la verdad es, querido Augusto – le dije con la más dulce de mis voces-,
que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco
muerto, porque no existes
-¿Cómo que no existo- exclamó.*

*-No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un
producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que
de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo.*

Miguel de Unamuno. *Niebla*

Cuenta Javier Cercas que su destino de escritor cambió gracias a un artículo a página completa publicado por Mario Vargas Llosa en la edición del domingo del diario *El País*. Fue el 3 de septiembre de 2001. Titulada “El sueño de los héroes”, la reseña convertiría en las semanas siguientes *Soldados de Salamina* en un fenómeno editorial. “El libro es magnífico, en efecto, uno de los mejores que he leído en mucho tiempo y merecería tener innumerables lectores”, se afirmaba con rotundidad el primer párrafo (Vargas Llosa, 2001). Por entonces, desde su publicación en marzo

de ese año, la tercera novela de Javier Cercas había gozado de un relativo éxito editorial. Se había vendido, con mucha diferencia, mejor que sus libros anteriores. En agosto acababa de recibir el Premio Llibreter, un galardón sin remuneración económica pero de notable prestigio crítico que cada año concede el gremio de libreros de Cataluña. También se había acordado la publicación en otros idiomas. El libro contaba pues con una moderada fortuna editorial. Las alegrías bien podrían haber terminado en ese punto. Sin embargo, a la vuelta del verano, la entusiasta recomendación de Vargas Llosa catapultaría las ventas en toda España, y contribuiría a convertir a Javier Cercas, hasta entonces un escritor periférico, situado “en eso que Octavio Paz tal vez llamaría las inmediaciones de la literatura”, en la sorpresa de la temporada.

Leída desde la posición ventajosa de 2016 (esto es: con una distancia de quince años cuando se escribe esta tesis) resulta significativo que el principal valor que Vargas Llosa encontraba en *Soldados* fuese el recurrente uso del elemento metaficcional que sirve de combustible a la novela:

Siento mucho tener que afirmar que esta otra historia -la de las oscuras frustraciones, ambiciones y empeños de un joven escritor que, escribiendo estas páginas, luchaba a muerte contra la amenaza del fracaso de su vocación- es más rica y conmovedora que la del polígrafo falangista y sus desventuras en la Guerra Civil, y la que ha contagiado a esta última su vitalidad y poderío. (Vargas Llosa, 2001).

Este libro, añadía más adelante, “que se jacta tanto de no fantasear, de ceñirse a lo estrictamente comprobado, en verdad transpira literatura por todos sus poros”. Hay varios protagonistas en *Soldados de Salamina*. Por un lado, Rafael Sánchez Mazas, fundador e ideólogo de la Falange. Por otro, Antoni Miralles, el enigmático miliciano que después de combatir en todas las guerras termina en una residencia de ancianos en Dijon. Por encima de ellos, dirá Vargas Llosa, el protagonista es el narrador del libro, y la auténtica novela es su intento desesperado por escribir una novela.

Sin esta intrusión exhibicionista del propio narrador, relatando la desesperada apuesta que hace con este libro para resucitar una vocación que hasta ahora siente frustrada, los percances que hace sesenta años padeció Sánchez Mazas en el santuario del Col·lell y la comarca circundante tendrían escaso interés, no mayor que el de los miles y miles de episodios que atosigan las bibliotecas, ilustrando el caos, la crueldad, la estupidez, y a veces también la generosidad y el heroísmo -todo mezclado- que caracterizan todas las guerras. Lo que les imprime un carácter singular y apasionante es la obsesión que ellos inspiran al narrador y su voluntad de investigarlos y contarlos hasta su último resquicio, con un encarnizamiento de fanático. En verdad, lo que sin proponérselo nos cuenta *Soldados de Salamina* es la naturaleza de la vocación de un escritor, y cómo nace, deshaciendo y rehaciendo la realidad de lo vivido, la buena literatura. (Vargas Llosa, 2001).

En las obras sucesivas de Cercas el mismo procedimiento sigue en pie. Pocos lo han formulado con mayor sencillez que Jonathan Blitzer, reseñista y crítico literario estadounidense, quien en un artículo a propósito de *Anatomía de un instante* escribe: “this is not a book about Spain or Spanish history “this is a book about Cercas writing a book” (Blitzer, 2011). Por su parte, Juan Gabriel Vásquez lo ve así en un artículo de *El espectador* de Colombia:

Soldados de Salamina era una novela sobre el escritor falangista Rafael Sánchez Mazas, y *La velocidad de la luz* era una novela sobre un veterano de Vietnam, pero en realidad las dos eran novelas sobre las reacciones, a medida que las escribía, de Javier Cercas. (Vásquez, 2009).

Nada de esto pasa desapercibido a nuestro autor, quien según reconoce, en su última novela publicada hasta la fecha, *El impostor*, decide llevar este juego metaficticio todavía más lejos:

En muchas de las novelas que he escrito no sólo se cuenta una historia (o varias que en realidad son una sola); también se cuenta cómo y por qué se cuenta esa historia, el proceso mismo de la escritura, las entretelas del libro, eso que los cineastas llaman el *making of*, y de ahí que aproveche la más mínima oportunidad para repetir que lo que yo escribo son novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas. En el fondo, quizá todas las novelas lo son, pero en ninguna de las mías es más claro esto que en *El impostor*, en parte (pero sólo en parte) porque en ninguna de ellas ha sido más largo, tortuoso y complicado el proceso de elaboración. (“El impostor de *El impostor*”, 2014).

No puede extrañar que las novelas de Javier Cercas coloquen en primer plano su carácter de artificio, de construcción verbal, que se interroguen sobre sí mismas, que expongan a la vista del lector sus mecanismos narrativos y expongan los vínculos que establece el autor con los hechos relatados. Como veremos en estas páginas, mediante estos juegos metaficcionales Cercas erosiona progresivamente la frontera que separa la ficción de la realidad. Cuando en este bloque hablamos del asalto de la novela a los territorios de la no ficción no podemos pasar por alto que tal abordaje no puede entenderse sin una profunda y marcadísima reflexión de los escritores de ficción sobre su propio trabajo, sobre los límites de la creación novelística y sobre los distintos modos de dar cuenta de lo real. De hecho, desde su misma génesis, la mayor parte de las novelas de no ficción son, como no puede ser de otro modo, novelas metaficcionales, en las que los narradores dan cuenta de sus progresos, describen su investigación de hechos ocurridos realmente y nos guían en la interpretación de la historia que cuentan.

Por eso, antes de poner el pie en el terreno de la *non fiction novel*, tal vez la mejor entrada a estos territorios sea la que conecta ambos puntos: metaficción y relato real. En función de este objetivo principal, hemos dividido este último bloque en dos grandes segmentos, cada uno de ellos dividido a su vez en seis partes diferentes. El primero de estos dos segmentos lo dedicaremos al elemento metaficcional, a las novelas que hablan, principalmente, sobre su condición de novelas. Decíamos páginas atrás que nos adentrábamos en territorios inexplorados. Esta primera parte del viaje, no obstante, no será de naturaleza geográfica, sino geológica. Proponemos, así, un itinerario que nos conducirá al corazón mismo de la literatura, un descenso por los diferentes estratos de la novela hasta alcanzar el núcleo terrestre de la metaficción. De esa forma, tras el camino de ida y vuelta, podremos finalmente llegar a entender ese choque de placas tectónicas del que ya hemos hablado, y que conduce a la fusión de géneros tan dispares como novela, ensayo, historiografía y periodismo.

Proponemos, de este modo, un análisis que compagina una perspectiva crítica, una perspectiva cronológica y un enfoque práctico. Veremos en el impulso que lleva a los narradores

modernos a reconocer el carácter puramente artificial de sus creaciones, la vindicación del juego, la voladura planificada de los distintos niveles diegéticos y de las barreras que separan lo real de lo imaginado. Todos estos elementos configuran las herramientas con las que, según apreciaremos en la segunda sección de este bloque, los autores se lanzan a conquistar el territorio de la no ficción.

7.2.1. Una aproximación conceptual a la metaficción

Esta escena es tan perfectamente creíble y tan absolutamente ficticia como la precedente ¡Qué impúdico es tratar como una marioneta a un hombre muerto hace tanto tiempo, incapaz de defenderse! Hacerle beber té cuando resulta que sólo le gustaba el café (...) Hacerle coger el autobús cuando pudo haber tomado el tren. O decidir que se fue por la noche y no por la mañana. Me da vergüenza (...). Vaya, dije que no quería hacer un manual de historia, y el caso es que he hecho de aquella historia en concreto una cuestión personal. Ésta es la razón por la que mis visiones se mezclan algunas veces con hechos probados. Pero bueno, así son las cosas.

Laurent Binet. *HHhH*.

Para iniciar nuestra búsqueda examinaremos algunas concepciones sobre la literatura que a comienzos del siglo XX parecían comúnmente aceptadas. En su conocido ensayo *Ideas sobre la novela*, Ortega y Gasset lanzó algunas de las opiniones más influyentes y a la vez más desconcertantes de la historia literaria contemporánea. Influyente por la inmensa talla intelectual de la que ya en 1925 gozaba su autor. Desconcertante puesto que con total rotundidad se suceden aquí toda una serie de aseveraciones que el tiempo se encargaría de desmentir. Ya se ha señalado en esta misma Tesis que Ortega fue uno de los pioneros en extender un certificado de defunción a la novela, al considerar inevitable el agotamiento de temas. Sería imposible, a su juicio, continuar creando indefinidamente personajes nuevos, tramas interesantes, historias que sorprendan al lector. Al profetizar “La decadencia del género”, el filósofo y ensayista afirma: “Cuando oigo a algún amigo mío, sobre todo a algún joven escritor, que está escribiendo una novela, me extraña sobremanera el tranquilo tono con que lo dice, y pienso que yo en su caso temblaría”. La novela -a juicio de Ortega- no es un orbe infinito, sino una cantera con materiales finitos, del que ya se han extraído además los minerales más valiosos. El amigo debería como mínimo darse prisa, pues si se demora puede quedarse sin nada que contar. Incluso aunque posea un talento extraordinario, “de nada le sirve su músculo elástico y su hacha afilada. El leñador sin bosque donde tajar es una abstracción” (Ortega, 1964: 160).

Otra opinión no menos osada es la que lleva a Ortega a considerar que un requisito indispensable para la novela es su hermetismo; o lo que es lo mismo: su aislamiento total de la realidad de la ficción respecto a la realidad exterior de la novela. “Observémonos en el momento en que damos fin a la lectura de una gran novela. Nos parece que emergemos de otra existencia, que nos hemos evadido de un mundo incomunicante con el nuestro auténtico” (1964: 199). “Yo llamo

novela a la creación literaria que produce este efecto”, escribe más adelante, lo cual sólo puede conseguirse con la maestría del narrador, quien nos hechiza con sus palabras y nos aleja del mundo exterior:

*Mas para lograr ese efecto hace falta que el autor sepa primero atraernos al ámbito cerrado que es su novela y luego cortarnos toda retirada, mantenernos en perfecto aislamiento del espacio real que hemos dejado. Lo primero es fácil; cualquiera sugestión nos hará movilizarnos hacia la entrada que el novelista abre ante nosotros. Lo segundo es más difícil. Es menester que el autor construya un recinto hermético, sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de la realidad. (Ortega, 1964: 200).

Puede que las observaciones de Ortega sean válidas para un determinado tipo de novelas o una cierta tradición o concepción de la novela. También es válido para una serie de novelistas que el filósofo considera maestros indiscutibles: Balzac, Stendhal, Tolstoi. No parece advertir, sin embargo, que casi en el mismo período que formulaba estos principios, las corrientes más renovadoras de la literatura española caminaban precisamente en la dirección opuesta: señalar con el dedo el foso que separa el mundo de la novela y la realidad exterior; esto es, no sólo no tapar, como dice Ortega, las rendijas por las que asoma la realidad, sino convertir esas rendijas en elementos centrales de las historias. Esas rendijas, de hecho, terminarían salvando a la novela, invalidando, a su vez, la profecía inicial sobre su fallecimiento inminente. Es lo que por esas fechas procuran autores como Ramón Gómez de la Serna o Benjamín Jarnés. O también, incluso, lo que había ya demostrado una década antes Miguel de Unamuno con *Niebla*, escrita en 1907 y publicada en 1914.

No conviene olvidar, como señala Javier Cercas en su Tesis doctoral, que al mismo tiempo o en paralelo a la tradición realista, “cuya máxima aspiración es competir con la realidad, constituirse en un universo autónomo, paralelo al universo real y dotado de todos los atributos de este”, también existe lo que el crítico Robert Alter llamaba *The other great tradition*, “que, desde Cervantes hasta Nabokov, desde Sterne hasta Gide, ha puesto en cuestión la mera y problemática noción de realismo al subrayar, muy a menudo de un modo lúdico, la condición de artefacto verbal puramente ficticio que tiene la novela y romper así la ilusión de realidad” (Suárez: 32).

En *Partial Magic. The novel as a Self Conscious Genre* (1975), Robert Alter menciona ya una serie de procedimientos mediante los cuales la novela “intended in various ways to draw attention to fictional form as a consciously articulated entity rather than a transparent container of ‘real’ content” (1975: 10). Como también veía Cercas, Alter no emplea el término que más tarde se difundirá como metaficción, sino que habla de una tradición de novela autoconsciente. Refiriéndose a este tipo de textos, nos proporciona ya aquí una de las primeras definiciones canónicas para nuestro estudio: “A self conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (Alter, 1975: 10).

Desde esta definición enunciada en los años 70, buena parte de las aproximaciones teóricas realizadas en los años posteriores coinciden en lo esencial con Alter. Así cabe entender la

conceptualización que propone Linda Hutcheon en su conocido ensayo de 1980 *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*: “Metafiction, as it has now been named, is fiction about fiction, that is, fiction that includes within itself a commentary of this own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon, 1980: 1).

Dicha autora, como explicábamos en el segundo bloque de esta investigación doctoral, propone el concepto de Narrativa narcisista, señalando a una serie de novelas que, al igual que la figura mitológica, se detienen para observar su reflejo. Más escueto, John Barth ofrece la que quizás sea la definición más simplificada, y concibe la metaficción como “a novel that imitates a novel rather than the real world” (Barth, 1985: 161-172). Patricia Waugh amplía el radio del término y opta por: “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to itself as an artifact to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh, 1984: 11). De este modo, la metaficción se plantea como objetivo “explore a theory of writing through the practice of writing” (1984: 11). Por último, sin apartarse demasiado del resto de definiciones, David Lodge subraya el carácter lúdico y cómplice que subyace en los mecanismos metaficcionales:

La metaficción es ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición (...) Esos pasajes reconocen el carácter artificial de las convenciones realistas que, no obstante, aplican en el resto del texto. Desarman la crítica anticipándose a ella; halagan al lector al tratarlo como a un igual a nivel intelectual, como alguien lo bastante sofisticado como para no sorprenderse cuando le enseñan que una obra narrativa es una construcción verbal y no un pedazo de realidad. (1998: 326).

Al igual que en el bloque segundo de esta Tesis destacábamos que la discusión teórica sobre la autoficción surgía en el contexto teórico de la deconstrucción, el *nouveau roman*, y el posestructuralismo francés, en este caso, siguiendo ahora el rastro de estos teóricos (Alther, Barth, Waugh, Hutcheon, Lodge) no tardaremos en advertir que las principales reflexiones en torno a la metaficción nacen en un marco característicamente anglosajón. Es a partir de los años 70 cuando el término comienza a invadir el vocabulario de los departamentos de literatura de las universidades de Inglaterra y Estados Unidos. En 1984, Robert Spire publica uno de los primeros trabajos sobre metaficción enfocado en la narrativa contemporánea del siglo XX: *Beyond the metafictional mode. Directions in the Modern Spanish novel*, a partir del cual el concepto da el salto a los estudios críticos en nuestro país.

Las fechas no son casuales. El interés teórico por la metaficción cobra relieve dada la proliferación, en la segunda mitad del siglo, de una serie muy reconocible de mecanismos narrativos. Ya sea descrita como escritura autoconsciente, literatura narcisista, narración introspectiva o autorreferencial, nos encontramos a la postre ante un repertorio de procedimientos que de algún modo guñan el ojo al lector y le permiten identificar el juego metaficcional.

Reconocemos la metaficción cuando el autor nos sitúa ante una referencia intertextual imposible de pasar por alto, como cuando Cercas compara a un personaje real (el impostor Enric Marco, que fingió ser un preso en un campo de concentración) con un personaje ficticio (Alonso Quijano, que fingió ser un caballero andante llamado don Quijote). También reconocemos el juego

cuando aparece un narrador intrusivo deja en suspenso la historia que cuenta para confesarnos sus dudas. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las últimas páginas de *El vientre de la ballena*, cuando Tomás, el personaje protagonista, nos revela el temor a poner punto y final a su relato.

Y tampoco puedo evitar sentir miedo, porque mientras estoy escribiendo esta historia que ahora prolongo artificialmente todavía estoy seguro, pero no sé qué es lo que va a pasar después, cómo voy a llenar ese negro vértigo de horas vacías que se abrirá ante mí cuando la acaba. Pero la acabaré, de todos modos –a estas alturas ya casi es una obligación acabarla, después de todo ha sido mi única ocupación durante casi dos meses- y luego ya veremos. (*El vientre*: 285).

Citaremos solamente, de momento, otras dos muestras de metaficción. De forma caricaturesca, este recurso aparece en *Soldados de Salamina* cuando la excéntrica novia del narrador le recrimina que dedique su novela a investigar la vida de un falangista:

-Tiene miga -comentó en efecto Conchi, con un rictus de asco -. ¡Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí! García Lorca, por ejemplo. Era rojo, ¿no? (*Soldados*: 69).

Por último, la aparición del elemento autoficticio pone igualmente al descubierto la naturaleza ficcional de la novela. En el caso de nuestro autor, el primer atisbo de autoficción, una de esas “rendijas” del mundo real que Ortega y Gasset consideraba imprescindible sellar y que los novelistas postmodernos en cambio terminarán perforando hasta convertirlas en túneles, consiste en la aparición fugaz en *El vientre de la ballena* de un personaje secundario llamado Javier Cercas. Ocurre en una concurrida tertulia del bar Oxford a la que acude el protagonista, Tomás. De este tal Javier Cercas se nos dice que era “un profesor de instituto con veleidades literarias, que acababa de publicar un artículo sobre Baroja” (*El vientre*: 174), una descripción de apenas dos líneas que en cierto modo recuerda a los cameos de Alfred Hitchcock en sus películas de suspense.

Ese Javier Cercas personaje, que se cuela aquí en el relato, cobrará progresivamente más espacio y protagonismo en las novelas siguientes, hasta convertirse en narrador y personaje principal. Es, como ya se ha señalado en otros lugares de esta Tesis, un narrador que no transmite seguridad, sino que duda y confiesa sus incertidumbres. La historia que se nos cuenta, como se advierte al comienzo de *El corto verano de la anarquía*, no es entendida como un hecho indiscutible, sino más bien como “una larga serie de relatos de algo que tal vez haya ocurrido de un modo, o tal vez de otro, de algo que en el transcurso de la narración se ha convertido en historia” (Enzensberger, 1998: 16). En *Anatomía de un instante*, por ejemplo, leemos “No tengo respuesta para esas preguntas, pero tengo conjeturas” (50). En *Soldados de Salamina*: “Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un hecho remoto” (p.63). Y en *El impostor*:

Pronto comprendí que iba a ser muy difícil demostrar una cosa o la otra, porque no había documentos y apenas quedaban testigos (o yo no los encontraba); todo o casi todo dependía

entonces del testimonio de Marco y de las averiguaciones inciertas y más bien problemáticas que yo pudiera hacer, de manera que en esta parte de su biografía me resigné a moverme sobre todo en el terreno de las hipótesis. (82).

Como explica Cristina Oñoro, precisamente suele señalarse que la cosmovisión posmoderna está fuertemente marcada por la carencia de certezas (2007: 204). “Esta ausencia de ‘seguridad’, en el yo, en el mundo, en Dios, se percibe claramente en la imposibilidad de ofrecer una imagen total del universo, rasgo que distingue a la mayoría de los narradores europeos de fin de siglo” (204). El narrador del siglo XX, continúa Oñoro, “debe ser situado en la antípoda del narrador omnisciente y bien fundamentado propio de la novela realista del siglo XIX” (205).

Pisamos, sin embargo, terreno resbaladizo. Pues mientras que la metaficción es, en efecto, un recurso privilegiado por la narrativa postmoderna, sería un error considerarla un signo exclusivo de nuestro tiempo que habría surgido *ex nihilo*. Ya hemos visto, en los ejemplos del *Lazarillo* o el *Quijote* que es posible toparse con narradores intrusivos mucho antes del siglo XX. De hecho, tratar de seguir su genealogía puede arrojar nueva luz sobre el arte de los novelistas contemporáneos, y ayudarnos a situar estos recursos desde una perspectiva más amplia, acorde con la propia evolución de la novela como género literario.

En *El arte de la ficción*, David Lodge considera que “el abuelo de todas las novelas metafictivas fue *Tristram Shandy*, cuyos diálogos entre el narrador y sus imaginarios lectores son sólo una de las muchas maneras en las que Sterne señala con el dedo ese foso entre el arte y la vida que el realismo convencional intenta, por el contrario, disimular” (1998: 325). Si nos ceñimos a la tradición anglosajona la aseveración es exacta. En efecto, en *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*, nos topamos con un narrador intradieгético que a la vez actúa como un crítico corrosivo de la misma historia que narra. “Laurence Sterne, apenas escondido bajo la máscara de Tristram Shandy, se entrega a todo tipo de juegos con la relación narrador-narratario” (1998: 136). De hecho, al comienzo del libro Tristram procura contarnos su vida al completo, desde el momento de su concepción hasta llegar a la edad adulta, “pero no consigue llegar más allá de su quinto año de existencia porque el intento de describir y explicar hasta la más pequeña anécdota fiel y exhaustivamente le conduce a infinitas digresiones” (1998: 136). Por más que intente ceñirse al orden cronológico, el afán del narrador por interrumpir el relato para burlarse de sí mismo y del lector ocupa la mayor parte de la novela. Sterne incluso se dirige de tú a tú al lector, y le reprocha su falta de atención:

-¿Cómo ha podido usted, señora, estar tan distraída durante la lectura del último capítulo? (...) Ése es un fallo, señora, que le achaco enteramente a usted: es justamente lo que le reprocho; y, en castigo, insisto en que retroceda inmediatamente -es decir, en cuanto llegue usted al próximo punto y aparte, y vuelva a leer de cabo a rabo el capítulo anterior. (Sterne, 1976: 72).

“No es de extrañar”, concluye Lodge, “que *Tristram Shandy* haya sido uno de los libros favoritos de

los novelistas experimentales y de los teóricos de la novela en nuestro siglo” (138). Los novelistas actuales procuran igualmente romper el marco del relato, interpelar directamente a los lectores y reivindicar la condición de simulacro de sus textos.

La paternidad de estos recursos metaficcionales, como señalábamos, puede tal vez atribuirse a Sterne en la tradición anglosajona. Sin embargo, el propio novelista inglés reconoce en varias ocasiones a lo largo de su *Tristram Shandy* su influencia cervantina. En la invocación que Shandy profiere en el capítulo XXIV, pide que su pluma sea guiada por el mismo humor que movió a Cervantes.

Además de las referencias directas al *Quijote* a lo largo del libro, contamos con la correspondencia de Sterne, quien en 1680, en una carta referida a la segunda parte del *Tristram Shandy*, asegura que continuará con su propósito inicial, que no es otro que recrear lo que denomina “a cervantick (sic) satyr”, es decir, una sátira cervantina o sátira al estilo de Cervantes, por más que -según confiesa- el resultado haya quedado por debajo del español.

Las relaciones entre el *Quijote* y los primeros novelistas ingleses han sido advertidas en numerosas ocasiones por la crítica. No en vano, fueron los mismos autores británicos quienes proclamaron negro sobre blanco su deseo de imitar el modelo del *ingenioso hidalgo*. Así, la primera novela de Henry Fielding, *Tom Jones* (1742), llevaba como subtítulo “written in Imitation of The Manner (sic) of Cervantes”.

Como Cercas escribe en *El punto ciego*:

He aquí una paradoja. El español crea con el *Quijote* la primera novela moderna, pero en seguida la abandona; mientras Inglaterra y Francia aprenden relativamente pronto la lección de Cervantes, los españoles no la entendemos o la ignoramos”. (77).

Según veremos, resulta difícil hallar una obra en la tradición literaria que reúna el festín de elementos metaficcionales que se observan en *Don Quijote de la Mancha*. En primer lugar, nos hallemos ante un libro que trata sobre un hidalgo que pierde el juicio de tanto leer libros y que se decide a vivir como si fuera un personaje de novela (cuesta concebir un tema más metaliterario). Y en segundo lugar, como describe Juan Gabriel Vásquez en una frase sin duda exagerada, porque “a su lado toda la novelística experimental del siglo XX parece un juego de mesa” (2012: 127).

Más allá de la evidente intención humorística que Cervantes hace del juego metaficcional, en sus páginas es relativamente sencillo percibir la voluntad de saltar las fronteras del texto y mezclar lo real con lo ficticio, ya sea insertando personajes de la ficción en la realidad o personajes reales en el seno de la novela.

No es una innovación en el *Quijote* la aparición de un narrador-personaje que se presenta a sí mismo y se involucra en la historia que cuenta, a la manera que Gerard Genette ha llamado “narradores de segundo grado” (1989: 284). La innovación consistiría sin embargo en el modo en que ese juego se adueña del texto.

Quizás no sea esta Tesis el lugar más adecuado para ahondar en los mecanismos metafictionales del *Quijote*, y menos aún, como diría el mismo Cervantes, “habiendo en esta casa tantos maestros, tantos presentados y tantos teólogos, en quien vuestra merced pudiera escoger como entre peras” (Cervantes, 2007: 284). En nuestro acercamiento, necesaria e inevitablemente superficial, nos contentamos con subrayar tres elementos del texto que muestran la absoluta modernidad de la obra maestra de Cervantes.

- El primero, el juego de múltiples narradores, que como un juego de cajas chinas nos lleva del narrador inicial (¿Cervantes?) hasta Cide Hamete Benengeli, pero donde también habría que dar cabida al traductor, un historiador árabe y un morisco que hacen tambalear más si cabe los cimientos del relato, así como los académicos de Argamasilla.
- El segundo, el modo en que Cervantes abre las puertas a la libre interpretación del texto y rompe todas las barreras al dirigirse directamente al lector: “Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más”.
- En tercer lugar, lo que encontramos en *El Quijote* no son ni mucho menos chispas metafictionales o guiños puntuales, sino elementos constitutivos de una novela, por aplicar la terminología de Robert Alter, “esencialmente autoconsciente”. Recomendamos detenernos en el instante en que, a comienzos de la segunda parte del libro, los protagonistas toman conciencia de haberse convertido ellos mismos en entes de ficción, noticia ante la que Sancho Panza reacciona con inocencia y ternura infinitas:

Que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. (Cervantes, 2007: 565).

Estos son sólo algunos de los motivos que hacen de la obra maestra de Cervantes un texto especialmente atractivo para los narradores de la segunda mitad del siglo XX. Lo será, sin duda, entre los nombres clave del postmodernismo estadounidense, a lo largo de toda la trayectoria literaria de Paul Auster, como demuestran al menos dos investigaciones publicadas en los últimos años que siguen el rastro del manco de Lepanto en la obra del neoyorkino: la monografía “Cervantes y el Quijote en la narrativa de Paul Auster” de Eduardo Urbina (2002); y la Tesis doctoral “Miguel de Cervantes en la narrativa de Paul Auster”, de Teresa Icardo Campos (2009).

En ambos análisis se presta especial atención a *Ciudad de Cristal*. Publicada en 1985, y más tarde enmarcada en la llamada *Trilogía de Nueva York*, se trata de una novela relativamente temprana en la obra de Auster, de la que en uno de sus artículos críticos Javier Cercas destaca su “peculiar combinación en la que el rigor constructivo y la fecundidad episódica -que remiten al modelo policíaco- conviven con una irrefrenable propensión digresiva que si por un lado esponja el

relato por otro potencia o expande, mediante la reflexión, sus temas básicos” (*Temporada*: 100).

Y es precisamente en medio de una de tales irrefrenables propensiones digresivas cuando la trama de *Ciudad de cristal* se suspende para dar pie a una larguísima disquisición entre dos de los personajes a propósito de la autoría del *Quijote*. Por su interés, pese a la amplitud de la cita, reproducimos aquí un fragmento de ese diálogo:

-¿Cuál es su tesis? -Principalmente tiene que ver con la autoría del libro. Quién lo escribió y cómo lo escribió. -¿Hay alguna duda? -Por supuesto que no. Pero me refiero al libro dentro del libro que Cervantes escribió. El que imaginó que estaba escribiendo (...) Es muy sencillo. Cervantes, no sé si lo recuerda, se esfuerza mucho por convencer al lector de que él no es el autor. El libro, dice, lo escribió en árabe Cide Hamete Benengeli. Cervantes describe cómo descubrió por azar el manuscrito un día en el mercado de Toledo. Contrató a alguien para que se lo tradujera al castellano y después de se presenta a sí mismo como el corrector de la traducción. De hecho, ni siquiera puede garantizar la exactitud de la traducción. -Y sin embargo luego dice - añadió Quinn - que la de Cide Hamete Benengeli es la única versión auténtica de la historia de don Quijote. Todas las otras versiones son fraudes, escritas por impostores; insiste mucho en que todo lo que se cuenta en el libro sucedió realmente. (1996: 109-110).

A efectos de nuestra investigación no nos interesan tanto las conclusiones a las que llega Paul Auster (termina por sostener, no del todo en serio, que el primer narrador sería Sansón Carrasco, quien habría transcrito el relato oral de Sancho Panza), sino los dos temas de fondo que trata esta charla: (1) el afán de verosimilitud del *Quijote* y (2) la imposibilidad de hallar el primer eslabón en la cadena de narradores, puesto que el personaje-Cervantes es sólo el último depositario de una larga lista que junto a Cide Hamete y el traductor morisco ha de incluir, entre otros, a los poetas y académicos de Argamasilla.

Toda esta charla erudita, situada en medio de la acción, no es gratuita. Como advierte Cercas, en Auster cada digresión “potencia o expande, mediante la reflexión, sus temas básicos” (*Temporada*: 100). De este modo, a poco que se detenga, el lector comenzará a percibir una serie de señales que descubren el laberinto de espejos construido aquí por Paul Auster⁷². Valgan de modo sucinto algunos ejemplos. Uno: el protagonista, Daniel Quinn, se encontrará hablando con un personaje llamado Paul Auster. Dos: las iniciales de Daniel Quinn (D.Q.) apelan directamente a Cervantes o, mejor dicho, a Don Quijote. Tres: si Don Quijote es un hombre que debido a la lectura de libros de caballerías ha terminado por convertirse en caballero andante, Daniel Quinn es un escritor de libros de detectives que termina por convertirse él mismo en detective, personaje y protagonista de una novela. Ambas novelas son, de algún modo, parodias del género de moda en el momento que fueron escritos (novelas de caballerías en el caso de Cervantes, novela negra en el

⁷² No insistiremos en las referencias cervantinas de Auster, aspecto que ha sido sobradamente estudiado por la crítica. Como hemos procurado señalar, no escasean razones para establecer una continuidad de fondo que engazaría la obra maestra de Cervantes con la *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster y los juegos metaficcionales empleados por Javier Cercas en sus novelas. Al comienzo de *La verdad de Agamenón*, el escritor extremeño reconoce la deuda con *Ciudad de Cristal*, primer volumen de la trilogía del neoyorkino: “Recordé entonces una novela de Paul Auster que empieza cuando una voz urgente llama por teléfono al protagonista preguntando por Paul Auster” (*Agamenón*: 271).

caso de *Ciudad de Cristal*).

Juegos sobre el narrador, ironía radical, parodia, mezcla de géneros, intertextualidad, saltos en los niveles del texto, historias dentro de historias, autores que se presentan con sus nombres y apellidos en el interior de sus novelas, *myse en abyme*. Todos esos elementos aparecen en las páginas señaladas. Todos ellos constituyen, a su vez, rasgos característicos de los autores postmodernos. Como escribe Cristina Oñoro:

El primer rasgo que podemos señalar como definitorio de la ficción posmoderna es la sistemática violación de los marcos narrativos. En las obras de Borges, Cortázar, Calvino y Tabucchi, pero también las de Emil Tode, Paul Auster o el propio Vila-Matas todo tipo de límite es cuestionado: límite entre realidad y ficción, entre narración en primer y segundo grado, entre secuencias narrativas distintas e incluso entre artes distintas. En la base de esa estrategia, sobre la que llamaban la atención Hassan, McHale y Hutcheon, se encuentra uno de los principios clave de la poética posmoderna (...): su comprensión del texto como un palimpsesto intertextual. (2007: 182).

Pero ese principio serviría para definir a los autores que acabamos de citar... ¿cómo puede ser que también pueda aplicarse a Cervantes? Una interpretación sugerente sobre estas concomitancias, más allá del socorrido recurso a presentar a Cervantes como un postmoderno *avant la lettre*, consiste en la hipótesis que plantea en su tesis Teresa Icardo. Según propone esta investigadora, tal vez no resulte del todo improductivo examinar en paralelo ciertos elementos comunes de la postmodernidad en la segunda mitad del siglo XX con la estética del Barroco dominante a comienzos del siglo XVII.

El arte dentro del arte es, de manera inevitable, uno de los pilares constituyentes de la metafiction. Es igualmente un recurso privilegiado por los autores situados en la órbita de la postmodernidad. Así, al igual que encontramos novela dentro de la novela (en Auster, en Vila-Matas, en Pynchon, en Barth...), hallamos con facilidad ejemplos de cine dentro del cine (desde el neorrealismo italiano hasta las películas de Woody Allen), pintura dentro de la pintura (en Andy Warhol o Roy Lichtenstein), o fotografía dentro de la fotografía (Cindy Sherman). Ahora bien, si retrocedemos hasta el período de esplendor del barroco, no podremos dejar de observar ejemplos de pintura dentro de la pintura (Velázquez), teatro dentro del teatro (en *Hamlet* de Shakespeare) o incluso música dentro de la música (cuando la polifonía conoce su florecimiento a partir de Bach).

Es en este punto donde la hipótesis de Icardo cobra fuerza. Conviene recordar que el Barroco, como estilo artístico, se corresponde con un contexto histórico muy específico, marcado por un marcado descreimiento respecto a los ideales del Renacimiento. La estética barroca nace, del mismo modo que la estética postmoderna, en una época de agudo escepticismo filosófico, social y político. Para las artes plásticas, se trata de un período caracterizado por la progresiva complejidad de recursos formales. La estética nacida al albor del siglo XVII puede resumirse de una manera muy simple: las cosas no son lo que parecen. El Barroco constituye la edad dorada del trampantojo, de la ilusión óptica, del engaño en el uso de la perspectiva, de las formas distorsionadas, la sorpresa y los golpes de efecto. Una técnica se desarrolla por encima de las demás: el escorzo, la sensación óptica de profundidad. En el campo del pensamiento, la fe en la verdad es cuestionada por la sensación de

que todo es ilusorio (lo dirá Calderón: la vida es sueño; lo dirá Shakespeare: la vida es un cuento narrado por un idiota, lleno de sonido y furia y que no significa nada). La desmitificación del ideal caballeresco renacentista tendrá su reflejo en *el Quijote*, pero también en la elección de temas populares en la pintura, como el bodegón. En Velázquez, los retratos de vírgenes, reyes, papas y meninas se alternan con los enanos, los borrachos y la vieja friendo huevos.

Por todo ello, apenas puede extrañar que toda una serie de autores conciban el Barroco como algo más que un período artístico concreto situado entre el Renacimiento y el Neoclasicismo. En 1944, en su ensayo *Lo barroco*, Eugenio d'Ors propone repensar el término y entender el Barroco como una constante histórica, enmarcándolo dentro de la oposición nietzscheana entre el arte apolíneo y lo dionisiaco. La idea de d'Ors no cabe ser calificada de absolutamente original, toda vez que el mismo Nietzsche ya argumentaba en el siglo XIX que el estilo Barroco surge cada vez que muere un gran arte. Desde entonces, la interpretación del Barroco se ha escindido en dos perspectivas: la de quienes lo entienden como una estética inseparable del contexto histórico de la Europa de 1600, y la de quienes, como Eugenio d'Ors, ven un resurgimiento de sus formas en el siglo XX. Andrés Sánchez Robayna, en su *Silva Gongorina*, se suma con entusiasmo a este último grupo, para quienes el concepto se extendería bastante más allá de su demarcación cronológica:

Lo conceptual común al Barroco histórico y una determinada expresión literaria contemporánea: una literatura en “segundo grado” una meta-literatura que revierte en sí misma una y otra vez su objeto y vuelve transparentes sus propios mecanismos constructivos, en una suerte de irrefrenable furor autorreferencial. Si en el Barroco se representa el representar, se pinta el pintar, se relata el relatar, se representa la representación de una comedia (Meninas, Don Quijote, El retablo de las maravillas) Una buena parte de la literatura contemporánea - desde Cortázar, hasta Italo Calvino, desde Joan Brossa hasta Harodo de Campos, Samuel Beckett, hasta Performance Group- practican nuevas formas de metapoesía, metaficción, metateatro. (1993: 183-184).

Tal vez merezca la pena observar ahora que, hacia la segunda mitad de los ochenta, cuando Javier Cercas viaja a Estados Unidos para trabajar como profesor en la Universidad de Illinois en Urbana, los escritores que nuestro autor devora con más interés son, precisamente, las figuras señeras de la postmodernidad. Una selección de sus lecturas puede rastrearse en su libro de artículos *Una buena Temporada*, publicado por la editora regional de Extremadura en 1998. Entre sus autores de cabecera aparecen en lugar destacado Borges y Bioy Casares. También encontramos análisis de la obra de Paul Auster y John Irving, así como alusiones a “un Robert Coover o un Donald Barthelme, por citar a dos de los que prefiero” (*Temporada*: 102). El joven Cercas emigrado a Estados Unidos quiere entonces ser como ellos, según reconoce en sus propios artículos:

Hace un cuarto de siglo viví fuera de España durante dos años, en Estados Unidos, no lejos de Chicago. Por entonces yo era muy joven y quería ser norteamericano; mejor dicho: quería ser un escritor norteamericano; mejor dicho aún: quería ser un escritor norteamericano postmoderno. Vivir fuera me enseñó algo importante: que yo era español —o al menos esa mezcla de extremeño y catalán que quizá sólo se puede llamar español— y que en consecuencia tenía que resignarme a ser un escritor español. (“Vivir fuera”, 2013).

De este modo, constituye casi una paradoja el hecho de que, en el momento que nuestro autor abandona España para adentrarse en el corazón de la postmodernidad estadounidense, pueda estar viajando, tal vez sin pretenderlo o sin saberlo aún, a los mismos orígenes de la tradición novelística castellana. Es lo que el profesor Ignacio Rodríguez de Arce ha llamado con agudeza “la parábola bibliográfica de Cercas” (Arce, 2014: 118) Un camino de ida y vuelta que, en cualquier caso, y como veremos en las páginas que siguen, Cercas no tardará mucho en descubrir.

7.3. John Barth y la tentación del silencio

Decía Azorín que ‘todo novelista, con motivo de una novela suya, podría escribir otro libro –novela veraz, auténtica– para dar a conocer el mecanismo de su ficción. Pero una novela, para ser viva, tiene que ser, como la vida misma, organismo y no mecanismo.

Miguel de Unamuno. *Cómo se escribe una novela*.

Los postmodernos norteamericanos, los Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Paul Auster, Kurt Vonnegut o John Barth, son los autores de moda en la segunda mitad de los años ochenta. La experimentación entendida como juego es su objeto de entusiasmo. Cuando nuestro autor llega a Estados Unidos desea ser como ellos. El aterrizaje no será tan fácil. Primero, le costará adaptarse al país. En un artículo de carácter humorístico, titulado “Confesiones de un ex fumador”, Javier Cercas cuenta la impresión que le causó la agresividad de los norteamericanos cada vez que se le ocurría encender un cigarrillo:

En la segunda mitad de los ochenta, cuando empezaba en USA la campaña antitabaquista, tuve la ocurrencia peregrina de mudarme a ese país; allí no gané para disgustos, hasta el punto de que más de una noche me sorprendí aferrado a mi cigarrillo en medio de una tormenta de nieve y a 15 grados bajo cero, a la puerta de una fiesta universitaria (“Confesiones de...”, 2010).

A su regreso a España, el escritor respira aliviado. “Por fortuna seguía como siempre”. Eso sí, por poco tiempo. “La alegría no duró: justo entonces empezó lo peor”. En menos de una década la cruzada contra el tabaco atravesó el océano y prendió con fuerza en España. Hasta tal punto que el propio Cercas, que llevaba fumando desde los 15 años, termina también por dejarlo.

En una coincidencia cronológica cuando menos singular, el ciclo de la campaña contra el tabaco en América y Europa habría avanzado en paralelo a la influencia creciente del posmodernismo en las letras occidentales. Como escribe con cierta acidez Martin Amis, nunca hubo un manifiesto de autores postmodernos. De forma retrospectiva, dice el británico en *La guerra contra el cliché*, cuesta un poco entender por qué tantos autores, en diferentes lugares del mundo, comenzaron a dedicar más tiempo a describir “cómo” narran sus historias antes que a preocuparse por las historias en sí.

En la ficción el posmodernismo nunca fue una escuela o un movimiento, como el simbolismo o el

surrealismo, y careció, asimismo, de la parafernalia revolucionaria de éstos: comités ejecutivos, apretones de manos especiales, manifiestos redactados en cafés por jóvenes ambiciosos y borrachos. Fue, por el contrario, evolutivo: algo que un montón de escritores se puso a hacer más o menos a un mismo tiempo sin saber muy bien por qué. Ni a sus representantes más destacados se les ocultaba que la nueva tendencia tenía un potencial de aburrimiento tremendo. ¿Por qué tantos trucos y tanta autorreflexión? ¿Por qué los escritores dejaron de contar historias y se pusieron a escribir acerca de *cómo* las contaban? (2003: 303).

Amis, él mismo un autor postmoderno, plantea la cuestión con una cierta dosis de cinismo. Sus libros son en sí una respuesta a esa pregunta. La postmodernidad en la literatura no consiste, en efecto, en un movimiento, sino antes bien en una respuesta, una solución a lo que Cercas se refiere como “la tentación del silencio” (*Agamenón*: 214). Como ha señalado un cierto sector de la crítica, y como pretendemos mostrar en estas páginas, no faltan razones para establecer una línea de continuidad entre el exceso de conciencia por parte de los narradores y la, así llamada, *tradición del silencio*. Parece como si hacia la segunda mitad del siglo XX los autores hubieran llegado a una encrucijada donde sólo quedaba elegir entre dos caminos fatales: un noble mutismo o la repetición mecánica de lo ya escrito.

Para apreciar la poderosa fuerza gravitacional del silencio, hace falta mirar primero a aquellos que no pudieron resistir a su llamada. En marzo de 2003, a raíz de la lectura de *Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas, Cercas reflexiona sobre la atracción por la no-escritura que siempre se cierne sobre los autores. *Bartleby, el escribiente*, como es sabido, es un célebre relato de Melville, un texto eminentemente kafkiano antes de Kafka. Narra la insólita historia de un empleado en una firma de títulos de propiedad. Cada vez que su jefe le pide que examine un documento, realice una solicitud o cumpla con una tarea, Bartleby responde siempre con la misma frase: “Preferiría no hacerlo” (en inglés: *I would prefer not to*, expresión que aumenta la sensación de extrañamiento por lo inusual de su sintaxis). Bartleby jamás abandona la oficina. Parece vivir allí. Se diría un empleado ejemplar. Pero el escribiente, sencillamente, se niega a escribir.

A partir de la figura de Bartleby, el libro de Vila-Matas es, según la lectura que hace Cercas “una especie de originalísimo catálogo de razones e historias -las de una serie de escritores que, en un determinado momento, dejaron de escribir, y las de aquellos otros que ni siquiera llegaron a hacerlo” (*Agamenón*: 2014). En ese panteón de *Bartlebys* figura Juan Rulfo, autor de *Pedro Páramo* y precursor del *boom* latinoamericano. Otro *Bartleby* es J. D. Salinger, el huraño novelista detrás de *El guardián entre el centeno*. Nuestro autor también vivió la tentación de unirse a ellos, de convertirse en un escritor que no escribe porque aquello que debía escribir ya ha sido escrito. Lo explicaba en 2013 en el prólogo a la reedición de *La velocidad de la luz*, el libro que le permitió regresar a la escritura tras el fenómeno editorial de *Soldados de Salamina*.

Este no es el primer libro que publiqué, ni tampoco el más conocido o el más significativo (...) pero sí es quizás, en cierto sentido, el más necesario, o por lo menos el más necesario para mí. Apareció en 2005, justo después de *Soldados de Salamina*, que es de 2001. La tentación de cualquier escritor desconocido y mínimamente serio que, ya entrado en la madurez, cosecha un éxito parecido al de *Soldados de Salamina*, es el suicidio. El suicidio literario, claro está (o por lo menos). Esa verdad secreta es un ingrediente sin el cual acaso resulte imposible explicar silencios

tan sonoros como los de J.D. Salinger o Juan Rulfo o, por poner un ejemplo más próximo, retiradas parciales como la de Sánchez Ferlosio. (*Velocidad*, 2013: 14).

La atracción por el abismo del silencio no es exclusivamente personal. La sensación de que escribir es una tarea fútil, pues cualquier cosa que pueda escribirse ya ha sido escrita, afecta a partir de la segunda mitad del siglo XX a todo el edificio entero del sistema literario. Como si a la casa de la ficción, esa sugerente metáfora que Henry James sitúa al comienzo de *El retrato de una dama*, no pudieran añadirse nuevas dependencias.

“Por eso *Bartleby y compañía*, además de ser un libro enormemente divertido e inteligente es, si no me equivoco, un libro importante”, escribía Cercas en su artículo de El País (*Agamenón*: 216). En efecto, como decía Amis, en literatura la postmodernidad no era un movimiento o una escuela. No tiene una fecha de nacimiento como el dadaísmo, del que sabemos tanto el momento de su fundación, como la lectura de su manifiesto y hasta el instante exacto en que nace el término: el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde, cuando Tristan Tzara abre el diccionario por azar y eligió la palabra más divertida de la página. En realidad, como señala Cristina Oñoro en su Tesis dedicada precisamente al universo literario de Enrique Vila-Matas, la reflexión sobre la literatura postmoderna se produce *a posteriori*. Oñoro parte de la lectura de Ihab Hassan, para quien el postmodernismo es una *constelación de valores* y un *repertorio de procedimientos*.

Así pues, a través del análisis de Hassan podemos definir el posmodernismo no como un movimiento o una escuela, sino como una constelación de valores y un repertorio de procedimientos, englobados en dos tendencias generales (indeterminación e inmanencia) y puestos en práctica desde los años cincuenta no sólo por escritores, sino por los filósofos, sociólogos, psicólogos, artistas o músicos anteriormente señalados. Visto en su conjunto, el posmodernismo lleva a cabo una reconsideración de la tradición occidental y una reinterpretación de sus conceptos, valores e instituciones fundamentales. (2007:107).

Ahondemos en esta idea: constelación de valores y repertorio de procedimientos. Las fórmulas, técnicas y recursos de los autores postmodernos son en buena medida fácilmente reconocibles. Oñoro señala una variedad de ejemplos. En Cortázar, “lo fantástico se introduce en lo doméstico”. En Doctorow, Pynchon o Barth, por ejemplo, “prolifera versiones alternativas y apócrifas de la historia oficial”. En Calvino o Borges, “abundan las estructuras recursivas y se proyectan estructuras ficcionales que a continuación se cancelan”. Y en Nabokov, sobresalen los campos de referencia dobles, las narraciones en segundo grado, los juegos paratextuales, los mundos de papel y las puestas en abismo” (2007: 117).

Cabe ver en todos estos casos una respuesta al mismo desafío: a la tentación del silencio. Cercas lo resumía con estas palabras:

Nacimos a la vida intelectual cuando el arte, como escribió Susan Sontag en 1967, aturdiría con exhortaciones al silencio. La literatura aspiraba ante todo a ser consciente de sí misma, y la conciencia -o el exceso de conciencia- a menudo paraliza. Sin duda, fue por eso por lo que John Barth titulaba por entonces “La literatura del agotamiento” su influyente diagnóstico de la situación; según él, todas las historias estaban contadas, y lo único que la narrativa podía hacer ya

era dar cuenta de su propio agotamiento: por eso el Pierre Menard de Borges se aplica a copiar el *Quijote* palabra por palabra. (*Agamenón*: 215).

El norteamericano John Barth no es sólo un teórico. En su obra literaria, que incluye títulos como *La ópera flotante* (1957) o *El plantador de tabaco* (1960), aplica primero las técnicas sobre las que más tarde reflexionaría de manera crítica. Su ensayo “La literatura del agotamiento” aparece publicado el mismo año que su relato más declaradamente metaficticio, *Perdido en la casa encantada* (1968). Más tarde, se incluirá en *The Friday Book* (1984), provocando un considerable impacto en el mundo académico. “La literatura del agotamiento” fue entendido en su momento como un acta de defunción de la novela (la enésima). Barth estudia a Borges, y por medio de la lectura de “Pierre Menard, autor del Quijote” o de “Tlon Uqbar Qrbis Tertius” llega a la conclusión de que la originalidad del autor de *Ficciones* se halla, precisamente, en la renuncia a la originalidad, en la plena asunción de contar algo nuevo por medio de la literatura.

Moreover, like all of Borges’s work, it illustrates in other of its aspects my subject: how an artist may paradoxically turn the felt ultimacies of our time into material and means for his work – paradoxically, because by doing so he transcends what had appeared to be his refutation. (1984: 71).

Nos encontramos, dirá Barth, “novels which imitate the form of the Novel, by an author who imitates the role of Author”. Hay en ello, como señalábamos páginas atrás, un eco del barroco, entendido aquí como “that style which deliberately exhausts (or tries to exhaust) its possibilities and borders upon its own caricature”(1984: 193). Y no obstante, es en ese mismo juego donde reside la salvación de la literatura, pues la maestría de Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov o Samuel Beckett, todos ellos pioneros de la postmodernidad, reside en convertir el agotamiento en la materia prima de sus textos.

El ensayo “La literatura del agotamiento” no era, como algunos interpretaron, una nota necrológica al género novelístico. El propio John Barth lo aclararía en otro artículo publicado doce años más tarde, “La literatura de la regeneración”. A su juicio, lo que ha quedado agotado es el proyecto de la literatura modernista, un diagnóstico que por otro lado coincide con lo que por las mismas fechas Octavio Paz llamaba “el ocaso de las vanguardias”. De acuerdo con Barth, haríamos mal en entender la postmodernidad como una extensión o como un rechazo del mismo. Estaríamos ante algo nuevo: una síntesis de la tradición realista y de los presupuestos de la vanguardia.

In my view, the proper program for postmodernism is neither a mere extension of the modernist program as described above, nor a mere intensification of certain aspect of modernism, nor on the contrary a wholesale subversion or repudiation of either modernism or what is calling premodernism: “traditional” bourgeois realism (...) A worthy program for postmodernist fiction, I believe, is the synthesis or transcension of these antitheses. (1984: 193 -206).

El autor postmoderno, concluye Barth, no repudia a sus padres (la vanguardia), pero tampoco a sus abuelos realistas. De ahí que el agotamiento del que hablaba no se refería al lenguaje o a la literatura.

What my essay 'The Literature of Exhaustion' was really about, so it seems to me now, was the effective 'exhaustion' not of language or of literature, but of the aesthetic of high modernism: that admirable, not-to-be repudiated, but essentially complete 'program' of what Hugh Kenner has dubbed 'the Pound era.' (1984: 193- 206).

Curiosamente, el mismo año en que Barth publica su artículo, un semiótico italiano llamado Umberto Eco trata de explicar en otro ensayo por qué, después de toda una vida dedicada a estudiar estética, lingüística, semiótica y filosofía, pasados los cuarenta ha publicado una novela detectivesca ambientada en una abadía medieval. Con inteligente precisión, Eco formula en *Apostillas a 'El nombre de la Rosa'* una hipótesis no muy distinta a la del norteamericano. "Llega el momento", señala el semiólogo, "en que lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo con ironía, sin ingenuidad. La vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (1984: 74).

Textos en la frontera.

Con ironía, pues, sin ingenuidad, señalando al lector la naturaleza artificiosa del texto, pero al mismo tiempo regresando a la accesibilidad y al gusto por la historia de la novela realista, los escritores postmodernos logran vencer a la ominosa llamada del silencio. Queda, en todo caso, una última amenaza, en opinión de Cercas: trocar "la amenaza del silencio por la de la palabrería" (*Agamenón*: 215). El novelista actual transita entre esos dos monstruos, entre la Escila del silencio y la Caribdis de la banalidad. Por eso conviene, según nuestro autor, llamar la atención sobre una evidencia:

O la narrativa -y por extensión, la literatura- se exige el máximo grado de ambición y de conciencia de sí misma -aun a riesgo de que esa conciencia y esa ambición aboquen al silencio- o está condenada a seguir instalada en la banalidad del infantilismo. O dicho de otro modo: lo que Vila-Matas nos recuerda es que la verdadera literatura, porque es lo opuesto de la palabrería, limita siempre con el silencio, y que toda obra literaria tiene la obligación de transitar por esa frontera peligrosísima, que es la condición misma de su existencia. (*Agamenón*: 216)

7.4. La fragua metaficcional: *El móvil* y *El vientre de ballena*

-Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*? (*Soldados*: 145).

En la tercera parte de *Soldados de Salamina*, en el momento que el narrador Javier Cercas parece rendirse en su empeño de contar la historia del fallido fusilamiento de Sánchez Mazas, el encuentro con Roberto Bolaño marca un punto de inflexión⁷³. El escritor chileno recuerda las dos primeras novelas publicadas anteriormente por Cercas (no así *El vientre de la ballena*). “*El móvil* y *El inquilino* eran los títulos de los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás, sin que nadie salvo algún amigo de entonces se diera por enterado del acontecimiento”, escribe con resignación el narrador protagonista. Bolaño, sin embargo, y de forma inesperada, afirma haber leído con atención ambas novelas.

-Los conozco —dijo—. (...) Casi con tristeza comenté: —Los leíste. —Claro —sonrió apenas Bolaño, que no sonreía casi nunca, pero que casi nunca parecía hablar del todo en serio—. Yo leo hasta los papeles que encuentro por las calles. Ahora fui yo el que sonrió. —Los escribí hace muchos años. —No tienes que disculparte —dijo—. A mí me gustaron, o por lo menos recuerdo que me gustaron. Pensé que se burlaba; levanté la vista de los libros y le miré a los ojos: no se burlaba. Me oí preguntar: —¿De veras? Bolaño encendió un cigarrillo, pareció reflexionar un momento. —Del primero no me acuerdo muy bien —reconoció al cabo—. Pero creo que había un cuento muy bueno sobre un hijo de puta que induce a un pobre hombre a cometer un crimen para poder terminar su novela, ¿verdad? (*Soldados*: 146).

Pese a lo abrupto, la síntesis de Bolaño es exacta. *El móvil* es la historia de un fanático de la literatura dispuesto a modificar la realidad para poder llevar a cabo su obra. El protagonista, Álvaro, es un letraherido, un personaje característico del universo cercasiano, quien subordina su entera existencia (y conforme avanza el libro, también la existencia de sus vecinos) a los designios de la literatura. “Juzgaba que la literatura es un amante excluyente. O la servía con entrega y devoción absolutas o ella lo abandonaría a su suerte” (*Móvil*: 16). *El móvil* es una historia de obsesiones, pero es también un juego donde, una vez más, todos los niveles del texto colisionan, en este caso con fatal desenlace.

Recordemos que antes de la publicación de *Soldados de Salamina*, la atención de la crítica académica hacia la obra de Javier Cercas había sido, en líneas generales, poco significativa. Una de las primeras menciones a su trabajo aparecía en el estudio de Jordi Gracia “La nueva tradición: los noventa” (2001: 493-508). En este primer avistamiento crítico, Javier Cercas aparece agrupado junto a una generación de escritores (entre otros, Antonio Soler, Belén Gopegui, Luis Magrinyà,

⁷³ En “La última novela de Javier Cercas”, artículo publicado en el libro póstumo *Entre paréntesis* (2005), el novelista chileno cuenta también la escena. “La tercera parte se centra en el desconocido soldado republicano que le salvó la vida a Sánchez Mazas, y aquí aparece un personaje nuevo, un tal Bolaño, que es escritor y chileno y vive en Blanes, pero que no soy yo, de la misma manera que el Cercas narrador no es Cercas, aunque ambos son posibles e incluso probables. A través de este Bolaño el lector accede a la historia de Miralles” (2005: 177).

Francisco Casavella) que publican sus primeras obras en los ochenta y que comparten una serie de preocupaciones estéticas y temáticas. En esos textos tempranos ya se manifiesta, recordaba Javier Lluçh, el recurso a la introspección, a lo testimonial y a la metaficción historiográfica. Cabe ver en esas novelas, añadía, “el retorno de temas nobles de la tradición realista, como las relaciones entre realidad e imaginación, ficción e historicidad, el trauma del desarraigo, la crisis de identidad y el conflicto entre felicidad y destino” (2006: 293). Otro elemento común a todos ellos es el recurso a la ficción dentro de la ficción.

Junto a la imbricación de géneros y la ficción histórica, es también preponderante, implícitamente en unos textos, y de manera explícita en otros, lo que –desde los años sesenta a esta parte– se ha ido denominando de diversos modos: metanovela, novela ensimismada, reflexiva, autofágica, autogenerativa, autoconsciente, en suma, metafictiva. La novela vuelve sobre sí misma y destaca su condición de artificio, expone estrategias y recursos de la ficción, y enfatiza el conflicto entre esta última y la realidad. (Lluçh, 2006: 293).

A los 25 años, en 1987, Javier Cercas publica con la editorial Sirmio su primera colección de cuentos. El relato principal es homónimo al título del libro, “El móvil”. Acompañan a esta historia otros cuatro cuentos: “La búsqueda”, “Historia de Pablo”, “Encuentro” y “Lola”. En 2003, cuando Tusquets decide reeditar el libro tras el interés suscitado por el éxito de *Soldados de Salamina*, “El móvil” será el único cuento que sobreviva⁷⁴. Desde entonces, el libro ha gozado de una discreta vida editorial, muy lejos de las cifras de ventas alcanzadas por *Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante* o *El impostor*. En marzo de 2016, sin embargo, se anunció el rodaje de una versión cinematográfica que podría otorgar una tercera vida editorial al relato. El director encargado de la adaptación, Manuel Martín Cuenca, posee además cierta predilección por seres obsesivos como el personaje de Álvaro descrito Cercas. En 2014 este cineasta andaluz recibía ocho nominaciones a los premios Goya por *Caníbal*, película que con una sobriedad aterradora narra la historia de Carlos, respetable y educado sastre de Salamanca que esconde la peculiar afición de comerse a las mujeres que asesina. Aquí, aunque Álvaro carezca de la pulsión antropofágica, manifiesta una psicopatología de orden semejante, consistente en su caso en permitir que la literatura devore de un modo a otro a todas las personas que se cruzan en su camino.

En *El móvil*, escribe Javier Lluçh, “la literatura es el tema axial” (2006: 295). Coinciden en el juicio Domingo Ródenas y Jordi Gracia, para quienes en Cercas “las relaciones peligrosas entre literatura y vida ya están en el eje de su primera narración larga” (2011: 930). ¿Cuál es ese peligro? Lluçh lo explica en su artículo:

⁷⁴ En su prólogo de 2003, Javier Cercas explicaba las razones de su ausencia: “Leídos con quince años de perspectiva, los textos que he suprimido me parecen derivativos, fruto de ciertas lecturas y ciertas experiencias pobremente asimiladas, así como de la vanidad ridícula de demostrar que era escritor, lo que suele autorizar entre los veinteañeros todo tipo de desmanes exhibicionistas; por fortuna, no los leyó casi nadie” (*Móvil*: 9). Si bien los textos reflejan la obra de un autor que aún no ha alcanzado la madurez, su lectura resulta de gran interés para el estudioso, pues permite apreciar las influencias más directas que autores como Calvino o Borges ejercen sobre un Cercas veinteañero. En la actualidad, aún pueden encontrarse en una primera edición de 1987 de la que quedan pocos ejemplares y que nunca fue reeditada. El autor de esta Tesis pudo acceder a ellos gracias a un ejemplar prestado por Jordi Gracia.

En ella se confronta la escritura de un texto (el que se lee) con la realidad. Álvaro, el protagonista, ansía escribir “una obra ambiciosa de alcance universal” de la que incluso llega a cuestionarse “¿quién se encargará de la edición crítica?”. Su afán de verosimilitud le lleva a provocar conflictos en la realidad, la cual se le muestra no tan gobernable como una novela. (2006: 295).

Añade por último Lluçà que, a diferencia de *Soldados de Salamina*, en *El móvil* nos hallamos ante una obra más cerebral, muy intelectual, cuyo protagonista, que apenas sale a la calle y pasa el día espionando a sus vecinos y grabando sus conversaciones para transformarlas en las líneas dialogadas de su novela, es más de laboratorio.

Son muchos, en efecto, los componentes químicos que Cercas combina en las probetas de su laboratorio. En su artículo “*El móvil* de Javier Cercas: *divertissement* metanarrativo de un obseso de la literatura”, Ignacio Rodríguez de Arce subraya algunos elementos cruciales del relato:

La praxis metaficcional a través del marco narrativo y la *mise en abyme*, y la temática de la escritura como enfermedad y de la *hybris* que transforma a su autor en un modelador de nuevos cánones para una literatura hasta ese momento “abandonada en manos de sus aficionados”, que no puede ni debe detenerse ante nada o nadie para alcanzar sus objetivos. (2016: 165-180).

Según observará Rodríguez de Arce, hay una ironía fundamental a lo largo del texto: si bien el protagonista de *El móvil* no deja de reivindicar a Flaubert y el modelo del realismo y el naturalismo del XIX, el texto que el lector tiene en sus manos (que es al mismo tiempo la propia novela que está escribiendo Álvaro) no deja de ser una construcción metaficcional que hace trizas los fundamentos teóricos de la noción misma de realismo. “Si el paradigma de novela realista se proponía un aproximación fenomenológica a lo real, la novela metaficcional, autoconsciente, característica del *epos* postmoderno, aspira de forma inequívoca a alcanzar una absoluta autonomía de la creación literaria”, explica este académico, “o, como mínimo, a poner en un plano de menor importancia –al menos en lo que se refiere a la experiencia de lectura– la función meramente referencial” (2016: 166).

Era preciso, piensa obcecadamente Álvaro, como si fuera un genio enloquecido, regresar al siglo XIX; regresar a Flaubert. Pero qué duda cabe, señala Rodríguez de Arce “que el elemento que mayormente nos aleja de la tradición flaubertiana es este paradójico focus sobre la narración” (2016: 170). En una estructura de cajas chinas o muñecas rusas, el propio narrador nos advierte que estamos ante “novela dentro de la novela” (23). Cabe incluso añadir otra capa más, pues son tres novelas, cada una dentro de la anterior: la novela marco (esto es: un libro titulado *El móvil*), la novela que escribe Álvaro, y por último la novela del escritor protagonista de la novela de Álvaro, y de la que tenemos su descripción dentro del libro.

Novela dentro de una novela dentro de una novela. Y novela, a su vez, que es un comentario sobre el arte de la escritura. Como se verá, hay muchos elementos tributarios en esta *nouvelle* de los planteamientos apuntados por Unamuno en *Cómo se hace una novela* (1927). De ellos, quizás no sea el menos importante la misión sagrada con la que los personajes conciben la tarea del escritor. En 1927, Unamuno escribía lo siguiente:

Héteme aquí ante estas blancas páginas -blancas como el negro porvenir: ¡terrible blancura!- buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o inmortalizarme en fin, bien que eternidad e inmortalidad no sean una sola y misma cosa. Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante. (2009: 11).

En *El móvil*, Álvaro observa su trabajo como un empeño sublime, epopéyico:

Optó por intentar una epopeya en prosa. Pero quizá la novela –se dijo- nació precisamente así: como epopeya en prosa. Y esto le puse en la pista de una nueva urgencia: la necesidad de elevar la prosa a la dignidad del verso. Cada frase debía poseer la inamovilidad marmórea del verso, su música, su creta armonía, su fatalidad. Desdeñó la superioridad del verso sobre la prosa. (20).

Pero es el complejo mecanismo narrativo lo que hace inevitable la comparación de ambas obras. Basta recordar que en *Cómo se hace una novela* aparece ya esbozado el argumento de una supuesta novela imaginada por Unamuno, la historia de U.Jugo, un hombre angustiado por la inevitabilidad de la muerte y la futilidad de la vida. Por supuesto, el argumento no deja de verse interrumpido por las continuas digresiones del autor, más interesado en sus opiniones sobre la materia literaria que por aquello que haya de sucederle a su protagonista.

La historia que narra *El móvil* (o mejor dicho: la historia que está dentro de una historia y que a su vez está dentro de un libro titulado *El móvil*) es relativamente simple. Reducida a su mínima expresión, aparece explicada dentro del propio libro.

Álvaro concibió un proyecto quizá desmesurado (...). Se propuso narrar la epopeya inaudita de cuatro personajes menudos. Uno de ellos, el protagonista, es un escritor ambicioso que escribe una ambiciosa novela. Esta novela dentro de la novela cuenta la historia de un joven matrimonio, asfixiado por las dificultades económicas que destruyen su convivencia y socaban su felicidad; tras largas vacilaciones, el matrimonio resuelve asesinar a un anciano huraño que vive austerísimamente en su mismo edificio. (*Móvil*: 22-23).

Para multiplicar al cuadrado los niveles del texto, la novela que escribe Álvaro es al mismo tiempo metaficcional y también juega con el cruce entre realidad y ficción:

Además del escritor de esta novela, la novela de Álvaro consta de otros tres personajes: un joven matrimonio que trabaja de la mañana a la noche para mantener a duras penas su hogar y un anciano que vive con modestia en el último piso del mismo edificio ocupado por el matrimonio y por el novelista. A medida que el escritor de la novela de Álvaro escribe su propia novela, se altera y enturbia la pacífica convivencia del matrimonio vecino: las mañanas de dulce retozar en el lecho se convierten en mañanas de reyertas; las discusiones se alternan con llantos y pasajeras reconciliaciones. (*Móvil*: 23).

Y tras las discusiones, se sucede el asesinato:

Un día el escritor encuentra a sus vecinos en el ascensor; el matrimonio lleva consigo un objeto alargado envuelto en un papel de estraza. Incongruentemente, el escritor imagina que ese objeto es un hacha y resuelve, al llegar a casa, que el matrimonio de su novela matará a hachazos el viejo rentista. Días después pone punto final a su novela. La portera, esa misma mañana, descubre el cadáver del viejo que vivía modestamente en el mismo edificio que el novelista y el matrimonio. El viejo ha sido asesinado a hachazos. Según la policía, El móvil del crimen fue el robo. Sobrecogido, el novelista, que no ignora la identidad de los asesinos, se siente culpable de su crimen porque, de una forma confusa, intuye que ha sido su propia novela lo que les ha inducido a cometerlo. (*Móvil*: 23-24).

En el mundo duplicado (o triplicado) que nos presenta *El móvil* “lo que encontramos sobre la balanza es que esqueleto de la trama de la novela de segundo grado –el de Álvaro– y la trama de la novela de tercer grado –la del escritor protagonista del texto de Álvaro– coinciden, con la sola diferencia que la primera aparece contorneada con más detalle” (Rodríguez de Arce, 2016: 170).

El escritor protagonista de la novela se consagra a la misión de ganarse la confianza de sus vecinos (personajes de su historia) y registrar cada momento de sus vidas. Por las noches, escribe poseído por un ímpetu febril. Llegados hacia la mitad del libro, no obstante, la realidad comienza a decepcionar al novelista. El joven matrimonio no discute. Sus conversaciones resultan anodinas. Las vidas que describe se han tornado insulsas. El único remedio, concibe Álvaro, no es otro que alterar la realidad para que ésta cumpla con los propósitos que exige la ficción. La única solución consiste, por tanto, en empujar a los personajes reales a que cometan el crimen demanda el libro. Francisco Rico, en la “nota de un lector” que se incluye como epílogo para la reedición en 2003, exponía el siguiente juicio sobre la novela:

Lector aplicado y metódico, Álvaro conoce las controversias eruditas sobre los “modelos reales” del *Quijote* (y las alude expresamente con esa fórmula). O amigos comunes, supongo sabe del grabado que Juan Benet tiene a la entrada de casa: “M. Emilio Zola tomando el expreso París-Burdeos para estudiar las costumbres de los ferroviarios”. No duda en alinearse con el Zola del grabado y el Cervantes de Rodríguez Marín, con los maestros decimonónicos. Pone todo el empeño en informarse sobre el carácter, los hábitos, las singularidades de unos vecinos que se le ofrecen como prometedoras contrafiguras de sus protagonistas. Cuando de encontrárselos en el supermercado o espiarlos desde el baño pasa a trabar amistad con ellos e intervenir en su cotidianidad, comienza a urgirle la querencia por encarrillarlos de hecho por el camino que en la novela les corresponde. (2003: 105).

Como ha señalado Rodríguez de Arce, para Álvaro, “el desafío último de la Obra es el de construir una perfecta maquinaria narrativa, un artefacto textual capaz de mantener vivo y constante el interés del lector” (216:170-171). Vemos, además, cómo esta primera novela de Javier Cercas el elemento dominante es la interrogación sobre la propia ficción, es decir, se revela la dominante ontológica que para según el teórico Brian McHale caracteriza la novela posmoderna. De hecho, según este autor, los juegos metadieгéticos –alguien que escribe sobre alguien que escribe sobre alguien que, a su vez, también escribe- hacen tambalear la ontología del mundo. Nos lleva a dudar de la naturaleza

de la ficción y con ello, también de la naturaleza de la realidad. “This, I would maintain, is precisely the postmodernist condition: an anarchic landscape of worlds in the plural” (1996: 37)⁷⁵.

El paisaje de mundos plurales del libro conecta la novela que escribe Álvaro, cuya primera frase no es otra que “Álvaro se tomaba su trabajo muy en serio”, con la novela que el lector tiene entre sus manos (cuyo *comienzo* es inevitablemente idéntico). Añade también Rico: “Insistamos en que el relato es efectivamente una pieza redonda, un logro notorio en las dos caras del empeño, policiaca y metaliteraria. Por ahí, todo lector, cronopio, fama o militar sin graduación capta enseguida un desafío y ve a Cercas superarlo brillantemente” (*Móvil*: 108). “Tal vez por ello”, apunta Rodríguez de Arce, tras este debut “la creación narrativa de Cercas decide buscar nuevos desafíos en sus siguientes obras, aunque la problemática e intrigante relación entre realidad y ficción aflorará dominante en la práctica totalidad de las obras posteriores del extremeño” (2016: 179).

Cabe añadir, por último, como hace Javier Lluch que “el caudal metaficcional tan notorio en *El móvil* y *Soldados de Salamina*, aumenta si añadimos cuanto liga unas obras con otras” (2006: 302). Los elementos de intertextualidad, vinculados a aspectos metaficcionales, remarcan esa aventura. Ello se aprecia de manera sobresaliente en la conversación con Roberto Bolaño en *Soldados de Salamina* con la que abríamos este epígrafe. Y lo observaremos, de forma aún más nítida, en otra de las obras tempranas de nuestro autor, *El vientre de la ballena* (1997), novela donde hace una brevísima aparición, como personaje secundario y casi anecdótico, un profesor llamado Javier Cercas.

Carácter, destino e intertextos: El vientre de la ballena.

¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? ¿Para qué vivimos? No lo sé; esto es imbécil; abrumadoramente imbécil.

José Martínez Ruíz, *Azorín*.

La historia que se cuenta en este libro comienza y acaba con un narrador decidido a contarse a sí mismo para llegar a entenderse. Comienza y acaba en su afán por contar lo ocurrido para poder comprenderlo y asumirlo. Entre ese principio y ese final, se recorre un año y medio de tiempo, unos dieciséis meses donde el protagonista, Tomás, profesor de literatura española en la Universidad

⁷⁵ Como señala en su investigación doctoral Cristina Oñoro, esta idea se encuentra asimismo en la base del proyecto narrativo de Enrique Vila-Matas. A partir del trabajo de McHale, Oñoro añade que este tipo de estrategias interrumpen y complican el horizonte ontológico de la ficción, multiplican los mundos y ponen al descubierto su proceso de construcción. Véase: Oñoro Otero, Cristina (2016). *El universo literario de Enrique Vila-Matas: Fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética postmoderna*. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid.

Autónoma de Barcelona, habita en una suerte de vientre de la ballena que daría título al libro. Se trata de una historia de rupturas sentimentales, de naufragio personal y de búsqueda de un modo de ser en el mundo. También es una parodia del género negro, un libro que entremezcla la narración con el ensayo sobre literatura, una arquetípica historia de campus y una novela de formación.

En palabras de Cercas, “si tuviera que definirlo ahora, más de quince años después de su publicación, podría decir que es una tragicomedia romántica con algo de novela de ideas y algo de novela de campus” (*El vientre*: 10). Es, tal vez, demasiadas cosas. O al menos así lo consideraba su autor. “El resultado fue un libro gordo y arborescente, excesivo” (10). A todos los efectos, *El vientre de la ballena* cabe ser leída como una obra de transición. La segunda novela del extremeño ocuparía, de este modo, un lugar de difícil ubicación en su *corpus*. No es un relato corto, como *El móvil* (1987), ni una *nouvelle* como *El inquilino* (1989). Tampoco es, estrictamente hablando, una obra de juventud. Son evidentes las diferencias en extensión y en estilo. Se publica en 1997, en el que sin duda constituye su período más prolongado de silencio narrativo⁷⁶. Tras casi una década en barbecho, Cercas regresa a la ficción con un proyecto notablemente más ambicioso. La extensión es ya de casi trescientas páginas (286). Conviven en sus páginas varias tramas y distintos lenguajes narrativos. Como ha apuntado Rodríguez de Arce, “es el primer texto ficcional del extremeño en el que se encuentra un narrador interno en primera persona” (2016: 211). Nos hallamos ya aquí ante un narrador homodiegético, que relata una historia, su historia, en el momento de aprehenderla y comprenderla. De ahí que, como señala acertadamente este académico, “esta precisa dimensión gnoseológica, epistemológica, pero también terapéutica, del relato que Tomás hace de su propia peripecia, constituye uno de los núcleos temáticos fundamentales” del autor (211).

El vientre de la ballena se presentaba como una novela de grandes ambiciones. Con el tiempo, Cercas acabaría por considerarla una novela fallida, hasta el punto que en 2014 se decidió a reescribirla por completo. “Durante años pensé que debía reescribir *El vientre de la ballena* porque sentía que era una novela mediocre en la que había enterrada una novela digna. Ahora he intentado desenterrarla” (*El vientre*: 10)⁷⁷. Cuando se publicó, en 1997, la acogida por parte de lectores fue más bien fría, y en el caso de algunos sectores de la crítica, poco menos que gélida⁷⁸. No es una

⁷⁶ El autor de esta Tesis tuvo ocasión de entrevistarse personalmente con Javier Cercas y preguntar por el motivo de este vacío de nueve años en su trayectoria como escritor. Las razones fueron, cabe decir, más prosaicas que espirituales. Durante ese tiempo Cercas terminó su tesis doctoral, que más tarde publicaría con el título de *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Comenzó una vida familiar en Gerona y se sumergió en la vida académica y en la docencia. Además se dedicó a la edición crítica del Amadís de Gaula para la Biblioteca de Plata de los Clásicos españoles, así como a la traducción al castellano de autores ingleses (H. G. Wells) y catalanes (Francesc Trabal, Sergi Pàmies).

⁷⁷ Efectivamente, en 2014 Javier Cercas ha publicado con el sello Random House Mondadori una reedición sustancialmente diferente de *El vientre de la ballena*. El resultado es un texto más compacto, sometido en palabras del autor a “una severa liposucción, una cura de adelgazamiento que prescinda de lo accesorio y retenga lo esencial”. Dado que esta Tesis centra su análisis en el lugar que ocupa esta novela como obra de transición entre el primer y el segundo ciclo novelístico de Cercas, se ha preferido trabajar sobre la primera edición de 1997, con objeto de entender y explicar la evolución posterior del escritor.

⁷⁸ Un ejemplo de esta recepción no demasiado amable sería el comentario de Claudia Elena Zavaleta en la revista *Renacimiento*, cuyo título “Indigestión cetácea” no podía ser más expresivo. En su reseña, Zavaleta concluía con un juicio devastador: “en estos tiempos en que la fuerza y el exceso de información nos atiborra y consume más que nos

hipótesis demasiado arriesgada intuir que durante años Cercas mantuvo una relación incómoda con este libro, algo que se entrevé en *Soldados de Salamina*, publicado en 2001, cuando un Cercas ficcionalizado se refiere a sus dos obras anteriores (*El móvil* y *El inquilino*) sin hacer en momento alguno referencia a este tercer título.

Una mirada más amplia sobre las coordenadas que ocupa *El vientre de la ballena* dentro de la producción narrativa de Cercas obligaría, en todo caso, a ser más cauteloso. Muy posiblemente, el esfuerzo palpable que realiza aquí el extremeño no recogiese entonces sus frutos. Sin embargo, a lo largo de sus páginas despuntan ya aquí elementos estilísticos y motivos temáticos que acabarán coagulando en su siguiente libro. Es por ello que, de acuerdo a Rodríguez de Arce, el lector avezado puede ser llamado a leer esta obra como un puente que va de *El inquilino* (un relato que, pese a sus virtudes, no deja de ser una obra de juventud) a *Soldados de Salamina* (trabajo que ilustra la plena madurez de su autor).

Es conocido, igualmente, el tremendo cuidado que Cercas dedicó a la escritura de *El vientre de la ballena*. De ello daría cuenta años más tarde en un artículo publicado en *El País Semanal*, donde explicaba las muchas vueltas que tuvo que darle al título final de su libro.

Quizá lo fundamental no es que un título sea inferior o superior a otro, sino que sea necesario; es decir: que la propia obra, de una forma a un tiempo vehemente y misteriosa, lo exija. En 1996 terminé de escribir una novela cuyo título inapelable era *Intemperie*, pero en los meses siguientes aparecieron en España una novela y dos poemarios que llevaban exactamente el mismo título. Eufórico, pensé que mi título era muy bueno, porque era imposible que a cuatro compatriotas se nos ocurriera al mismo tiempo el mismo título sin que éste fuera muy bueno; horrorizado, supe que debía cambiarlo. Durante meses de torturas lo intenté: en vano. Un día, mi amigo Quim Monzó me sugirió uno alternativo: *La felicidad*. Me pareció un título redondo, así que lo acepté de inmediato y durante meses la novela pasó a titularse *La felicidad*, hasta que una mañana me desperté con la certidumbre providencial de que ese título magnífico no era el título de mi novela y llegué justo a tiempo para bautizarla con su nombre verdadero: *El vientre de la ballena*; sólo cuatro años después comprendí que esa intuición de última hora no era equivocada. (“Se busca escritor”, 2003).

Los tres títulos señalados (*Intemperie*, *La felicidad* y *El vientre de la ballena*) poseen importancia para la lectura de la novela. Los títulos remiten, a su vez, a textos precedentes, de los que se habla en el curso de la narración. Son, incluso antes de que abramos el libro, el primer guiño intertextual del autor.

Una de las formas comúnmente aceptadas de entender la metaficción, según veíamos en páginas anteriores, es como la de aquella ficción que habla de la propia ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sus propios procedimientos de composición (Lodge, 1998: 325). Hay numerosos motivos, añadíamos, por los cuales la metaficción, sin ser una técnica exclusiva de la postmodernidad, se ha convertido en una estrategia narrativa privilegiada por los narradores posmodernos “abrumados como están por la conciencia de

nutre, los problemas digestivos son un mal inevitable. La ‘ballena’ de Javier Cercas, sobrealimentada y sedentaria, sufre de las semillas que ha engullido, golosa e imprudentemente, y parecen a punto de germinar”. (Zavaleta, 1997).

sus antecedentes literarios, oprimidos por el miedo a que lo que digan habrá sido dicho antes y condenados por el clima de la cultura moderna a una aguda conciencia de quiénes son y qué hacen” (1998: 325). En *El vientre de la ballena*, de forma más nítida que en las restantes novelas del extremeño, se manifiesta a las claras aquello que Harold Bloom llama, con espléndida precisión, la ansiedad de la influencia. Conviene matizar aquí, como hace Rodríguez de Arce, que no hallaremos aquí “el ejercicio metaficcional estricto y canónico que se analizara en las páginas dedicadas a *El móvil*” (2016: 212). No estamos ante una novela de alguien que escribe una novela sobre alguien que escribe una novela. A primera vista, pareciera que el elemento metaficcional aparece diluido, pero a poco que se observe toda la aventura del protagonista dibuja una honda broma intertextual.

La intertextualidad, al igual que la metaficción, con la que se encuentra emparentada, es un recurso casi tan antiguo como el propio hecho literario. Teóricos como Mijail Bajtin van más lejos, y consideran que el intertexto es la condición fundamental de la literatura, de tal forma que todos los textos están tejidos con los hilos de otros textos, sin que importe mucho que los autores sean o no conscientes de ello. La tipología, por supuesto, es sumamente diversa. La parodia, por ejemplo, presenta un componente intertextual, pero también el pastiche, el eco, la alusión o la cita directa. Pero si bien la novela realista tiende a disimular o negar aquello que su relato toma de modelos precedentes (en aras de ofrecer al lector una muestra de realidad pura); los narradores contemporáneos procurarán a menudo subrayar que aquello que aparece en sus páginas (incluyendo los padecimientos y aventuras de sus personajes) posee evidentes y reiteradas correspondencias con una serie precedente de relatos (ya sean literarios, cinematográficos, mitológicos o pictóricos). Dicho en términos más llanos: la narración asume de forma explícita que “esta película ya la hemos visto antes”. El juego intertextual, en estos casos, no sería “una adición meramente decorativa, sino un factor crucial en su concepción y composición” (Lodge, 1998: 167).

El vientre de la ballena se nos aparece desde el principio como una sofisticada historia con varias capas. Su argumento es complejo, enrevesado, difícil de resumir en una o dos líneas. En un esfuerzo de síntesis, Javier Lluch, lo describe así: “El protagonista, Tomás, investigador de Literatura española enuncia en primera persona su historia de confusión y desconcierto –como la que debió de vivir Jonás en el interior de la ballena– y escribe cómo trastocó su cotidianidad el encuentro fortuito con Claudia, una antigua novia” (2004: 295). La azarosa vida sentimental de Tomás (que tras el reencuentro con Claudia se divorciará de su esposa, Luisa, y acabará rehaciendo su vida con la secretaria de su departamento, Alicia) es sólo uno de los ejes argumentales del libro. El otro eje lo ocupan las numerosas digresiones en torno a la literatura que pueblan sus páginas. En particular, destacan las charlas entre el protagonista, Tomás, y su amigo y preceptor, Marcelo Cuartero. Las conversaciones entre ambos constituyen casi un libro dentro del libro y giran en un principio en torno a *La voluntad*, de Azorín (cuya historia actúa como una cámara de eco para la propia peripecia vital de Tomás), pero sobre todo giran en torno un ensayo escrito por Sánchez Ferlosio, donde se establece la diferencia entre personajes de carácter y personajes de destino.

Junto a *El inquilino* (1989) y más tarde *La velocidad de la luz* (2005), *El vientre de la ballena* (1997) formaría con ambas un tríptico novelesco, un ciclo del autor que podría estudiarse de forma conjunta. Diferentes entre sí, las tres obras se encuadrarían sin embargo en el mismo género

de novelas de campus⁷⁹. Una modalidad con escaso arraigo en España, aunque bastante más habitual en el mundo anglosajón, que se caracteriza por aprovechar la experiencia de primera mano de los autores en la vida universitaria y permite tener como protagonistas a personajes que lidian, en su día a día, con la propia discusión sobre la práctica y la enseñanza de la literatura. La novela de campus, insistimos, es una criatura relativamente reciente en el ecosistema literario (un producto típico de la segunda mitad del siglo XX, paradigmático, como no puede ser de otra manera, del inevitable paso por las aulas de los escritores modernos). En el caso que nos ocupa, puede considerarse un pariente cercano del *Bildungsroman* o novela de formación. Así, *El vientre de la ballena* nos narra una historia de crecimiento y aprendizaje donde las enseñanzas vitales (el naufragio amoroso hasta encontrar puerto seguro en una última relación) se entretajan con el conocimiento que procura la literatura (ejemplificado en la figura paternal de Marcelo Cuartero y la tipología de personajes propuesta por Sánchez Ferlosio).

En el aprendizaje de Tomás, las dos esferas, la afectiva y la académica, no se encuentran sin embargo diferenciadas. Y en paralelo a lo que acontece al personaje hallamos varios niveles de referencias metatextuales. La primera de las tres partes de la novela, titulada “La mujer del escaparate”, hace referencia a la película de Fritz Lang *The woman in the window* (traducida erróneamente al español como *La mujer del cuadro*) que el protagonista acude a ver en las primeras páginas del libro. Nada más salir del cine, Tomás se topa casi por casualidad con Claudia, un antiguo amor de la adolescencia cuya inesperada reaparición altera definitivamente su vida. A partir de ese encuentro casual, la lectura del libro no deja de depararnos una serie de paródicas correspondencias entre esa película de Fritz Lang (junto a otra cinta del mismo autor, *Perversidad*) y la obsesión del narrador por Claudia (a la que se empecina en imaginar, contra cualquier evidencia, como una *femme fatale* desaparecida en extrañas circunstancias).

⁷⁹ A ellas podría sumarse el relato *Una oración por Nora*, publicado en 2002 por Javier Cercas con la Editorial Regional de Extremadura dentro de la campaña “1 libro, 1 euro”. El libro, de corta extensión, narra la mirada nostálgica del protagonista hacia sus años universitarios en Estados Unidos. De nuevo, encontramos en este cuento a un personaje llamado Rodney (como el ex veterano de Vietnam en *La velocidad de la luz*), y el peso de la culpa por un pasado jamás resuelto que se cierne sobre el presente.



La mujer del cuadro. (Título original: *The Woman in the Window*). Director: Fritz Lang (1944).

“¿De qué estábamos hablando?-preguntó. –De *La mujer del cuadro*. – Ah, sí. Bueno, en realidad se titula *The woman in the window*, ¿verdad?; es decir, *La mujer del escaparate*. –Decías que te había decepcionado – Un poco sí, la verdad (...) Vamos a ver. Un profesor que está de Rodríguez en Nueva York va a cenar con unos amigos a su club, y al salir se para delante de un escaparate donde se exhibe el retrato de una mujer preciosa. De golpe esa mujer aparece a su lado y le invita a ir a su casa a ver otros cuadros del mismo pintor, pero cuando están en casa de la mujer irrumpe un energúmeno a quien el profesor no tiene más remedio que matar. A partir de este momento el profesor, Richard Wanley se llama, se ve envuelto en una auténtica pesadilla” (*El vientre*, 175). En la imagen de la fotografía, el profesor Richard Wanley se encuentra con la mujer del cuadro. Poco antes de esta escena, el protagonista se ha despedido de su esposa e hijos en la estación de tren. La imagen simboliza el dilema al que se enfrenta Wanley, obligado a elegir entre la comodidad de una vida convencional, burguesa, y la atracción por lo inexplorado. El escaparate adquiere la condición metafórica de lo deseado o lo inalcanzable. A partir de este momento, la película emplea mecanismos propios del cine negro, pero con la diferencia de que el personaje principal no es un policía o un detective, sino un hombre corriente. El director alemán repetiría un argumento muy semejante al año siguiente en *Scarlet Street* (*Perversidad*). En *El vientre de la ballena*, Tomás se encuentra con Claudia y acaba acostándose con ella mientras su esposa, Luisa, se encuentra en un congreso de historiadores en Ámsterdam.

El lector interesado en los años de formación y la carrera académica del extremeño encontrará sin embargo de mayor interés la otra historia que cuentan estas páginas – la de las reuniones con los compañeros del departamento, las conversaciones sobre Azorín, Ferlosio y *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas y la tertulia del Café Oxford, donde hace su aparición, de forma más bien fugaz, un personaje ficticio que responde al nombre de Javier Cercas-. De manera determinante, salta a la vista en esta parte la voluntad por disolver las líneas fronterizas que dividen la narración novelesca de la práctica del ensayo, o al menos el afán por jugar en la frontera de ambos discursos para dar una nueva dimensión a su obra.

Cuenta Silvia Cárcamo, en su interesante artículo “El ensayo de Sánchez Ferlosio como intertexto en la ficción de Javier Cercas”, que la ficcionalización de la crítica literaria (y la narratización de los saberes contemporáneos) señalan en el libro de Cercas “la plena vigencia de una manera de escribir ficción y crítica en la actualidad” (2008: 1). De ahí que, de acuerdo con esta autora, el cuestionamiento de las distinciones tajantes entre los discursos ficcionales y los discursos de la verdad posibilitan “otra formas de creación y circulación de los textos”⁸⁰, propiciando, en suma “esa incorporación de la crítica como pieza eficiente de una maquinaria narrativa” (2008).

Los comentarios sobre *La voluntad* de Azorín y sobre las ideas de Ferlosio no son anecdóticos, sino que las alusiones a los ensayos de este último, en particular a su distinción entre carácter y destino, se nos muestra, “como una clave para iluminar la construcción del *ethos* del narrador” (Cárcamo, 2008). Javier Cercas no actúa aquí como un mero escritor de ficciones. En él concurren varias circunstancias que lo convierten en potencial autor para un libro de este tipo, en el que se aprecia una triple instancia narrativa formada por: 1) el novelista 2) el articulista y crítico 3) el profesor de literatura. Esa triple condición ilustra, en opinión de Cárcamo, un signo de época que se refleja en los textos. “Pensar la crítica y la ficción en ese cuadro de inestabilidades, incertezas y tensiones parece ser la propuesta de una vertiente de la literatura española actual” (2008: 2).

En este cruce de discursos de variada naturaleza, la figura del narrador actúa como eje del relato y posibilidad el constante deslizamiento entre la ficción y la no ficción, entre el relato imaginado y el ensayo crítico. Un narrador que, como ya se ha señalado en capítulos anteriores de esta Tesis, responde al pacto ambiguo de lectura teorizado por Manuel Alberca, de tal forma que las fronteras entre lo biográfico y lo ficcional quedan convenientemente desdibujadas.

La dimensión metaficcional de *El vientre de la ballena*, notoria en tantos sentidos, quedaría reforzada si añadimos la aparición casi fugaz, pasada ya la mitad de la novela, de un personaje secundario que forma parte de las tertulias organizadas en el bar Oxford y que responde al nombre de Javier Cercas. Este Cercas ficcional, “profesor de instituto con veleidades literarias, que acababa de publicar un artículo sobre Baroja” (*El vientre*: 174) se convierte, inesperadamente, en el principal adversario de Tomás dentro de la tertulia. Su actitud desafiante, unida, como señala Silvia Cárcamo, al hecho de “compartir en su presencia fugaz el espacio-tiempo del protagonista, alter-ego del autor” (Cárcamo, 2008) puede verse como una nueva insinuación del juego del doble:

Cercas aprovechó de nuevo la estratégica posición que ocupaba en la tertulia (se había sentado al lado de Ignacio) y se las arregló para que la conversación derivase hacia Baroja. Habló del estilo de Baroja, de su influencia sobre el de otros escritores, mencionó a Azorín. Entonces Ignacio dijo que precisamente yo estaba trabajando sobre Azorín. -¿De veras? Bueno, a mí me parece que Baroja es un escritor muy superior – opinó Cercas, despectivo, y acto seguido buscó ponerme en un aprieto: - ¿A ti qué te parece? (*El vientre*: 178).

⁸⁰ En su artículo, Silvia Cárcamo apunta ciertos paralelismos con escritores argentinos como Ricardo Piglia y César Aira, quienes también han hecho del comentario crítico sobre la literatura un mecanismo de primer orden dentro de sus textos novelísticos.

Por encima de la anecdótica presencia del tal Cercas, cuya aparición parece casi un cameo propio de las películas de Alfred Hitchcock, a lo largo de *El vientre de la ballena* sobresale la descripción de otras figuras clave. Es casi una norma no escrita que en las novelas de campus – y en este caso, *El vientre de la ballena* responde fielmente al modelo- predominen los guiños a amigos, conocidos y hasta rivales del mundillo académico. Hasta cierto grado, un aliciente añadido a la lectura sería la posibilidad de jugar a un hipotético “Quién es quién” entre la amplia galería de personajes que habita estos libros. Véase, como la muestra más representativa, los dos personajes más determinantes de la tertulia del bar Oxford: Ignacio Arices y Marcelo Cuartero. No es ningún secreto, como señala Rodríguez de Arce y como reconoce el propio Cercas cada vez que le han preguntado por las personas reales detrás de estos personajes, que ambos son trasuntos reales de dos muy queridos maestros en la biografía del extremeño. El primero, Ignacio Arices, no sería otro que Alberto Blecuá, al que nos hemos referido en otros apartados de esta Tesis con motivo de su estudio introductorio de *Niebla*⁸¹.

El personaje de Arices se convierte, junto a Marcelo Cuartero, en ayudante para los planes primero descabellados y finalmente ridículos de Tomás: asaltar el piso de Claudia con el fin de hallar su paradero o bien descubrir las pruebas de su asesinato. Él también será testigo del choque entre la perturbada imaginación de Tomás (empeñado en creerse protagonista de un enigma en clave detectivesca, a la manera de *La mujer del cuadro*) y la más cruda y bochornosa realidad (Claudia nunca llegó a desaparecer, simplemente perdió el interés por Tomás, de modo que su reacción al ver a los atolondrados académicos asaltando su hogar es de auténtica estupefacción, antes que de alivio o gratitud por su hipotético rescate).

Hay otro aspecto de la obra que merece la atención del lector, y no es otro que la minuciosa disección de los engranajes y el funcionamiento del mundo universitario. En esa galería de tipos, sorprende la madurez alcanzada por Cercas en esta etapa de su carrera, y que se traduce en la capacidad de aproximarse a sus personajes con una agudeza psicológica al alcance sólo de los buenos narradores. Como Miralles en *Soldados de Salamina*, como Rodney Falk en *La velocidad de la luz*, en *El vientre de la ballena* resulta fácil de apreciar que “junto al narrador-protagonista, el personaje más complejo y de trazo más perfecto de cuantos se hallan en esta novela” no es otro que Marcelo Cuartero (Rodríguez de Arce, 2016: 218). Al igual que Ignacio Arices, Marcelo Cuartero se inspira en una persona real, en este caso quien fuera catedrático de Literatura Española de la Universidad Autónoma en la Universidad de Barcelona, Sergio Beser. Tanto el magisterio como impronta que Beser dejó en el joven Javier Cercas difícilmente pueden llegar a exagerarse. Hasta tal punto es así que, en un sentido artículo publicado tras la muerte de su maestro, Cercas escribía lo siguiente: “en una época en que la gente escribe infinitamente más de lo que sabe, Beser sabía infinitamente más de lo que escribía. Puedo dar fe de ello después de haber escrito mi tesis doctoral a cuatro manos con él; a cuatro manos porque fui yo quien la parió, pero fue él quien ejerció de comadrona en tardes peripatéticas de whiskys y cafés por los bares de Sant Cugat del Vallès” (“Verba manent”, 2010).

⁸¹ No sólo hace su aparición Alberto, sino también su hermano, José Manuel Blecuá, cuyo trasunto en el libro de Cercas sería el personaje de Jacinto Arices.

En el trato con el personaje de Marcelo Cuartero, como apunta Rodríguez de Arce, se insinúan por primera vez tres elementos o motivos temáticos que cobrarán protagonismo absoluto en los textos sucesivos de Javier Cercas: “la cuestión de la memoria y de la historia, la figura del padre y, por último, el heroísmo” (2016: 229).

Primero, Cuartero es una figura paternal. Si la vida de Tomás respondiera a las leyes de la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp (1928), su papel se correspondería con la función del donante, quien ayuda al héroe a superar las pruebas del destino. Este trasunto ficcional de Sergio Beser se convierte en protector del protagonista, dirige e inspira su tesis y le ayuda a obtener la plaza en el departamento. Como ha apreciado Rodríguez de Arce, puede entenderse que Cuartero “suple, en definitiva, al padre que Tomás había perdido a los diez años a causa de un accidente de tráfico” (2016: 230). De acuerdo con este autor, esa relación no cabe ser minusvalorada, ya que las relaciones paterno-filiales continuarán apareciendo en un lugar prominente en *Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante*, y *Las leyes de la frontera*.

Y segundo, este personaje es el maestro que enseña el camino a seguir. Cuartero da con la clave interpretativa para que el protagonista pueda escribir su artículo sobre *La voluntad*, de Azorín, un encargo con el que Tomás se encuentra atascado y sin ideas. Es en la página 126 de la novela cuando toma en sus manos el esquema sobre la genealogía de José Martínez Ruíz, lo rehace por completo y propone una perspectiva totalmente distinta:

No sé si conoces la contraposición tradicional entre carácter y destino – explicó en algún momento Marcelo-. De ella surgen las dos grandes categorías de personajes de la literatura, y tal vez también de la vida (...). Ferlosio lo explica muy bien. Te leo lo que dice: Personajes de carácter con los arquetipos, generalmente cómicos, de pura manifestación, que no nacen, ni crecen, ni mueren, sino que siempre se repiten en situaciones frente a las cuales confirman su carácter (...). En cambio, continúa Ferlosio, los personajes de destino son los héroes épicos o trágicos, de plena actuación, que nacen o comienzan o parten y mueren o acaban o vuelven a lo largo de una peripecia en que se cumple su destino. (*El vientre*: 126).

En su retrato del personaje de Marcelo Cuartero, que aparece caracterizado como alguien capaz de combinar el sentido del humor con una asombrosa hondura intelectual, cabe advertir un punto de admiración y nostalgia por parte de Cercas. De acuerdo con la lectura que Marcelo Cuartero hace aquí de Sánchez Ferlosio, el personaje de carácter es característico del mundo de la comedia. Un ejemplo fácilmente reconocible sería *Charlot*, el icónico alter ego de Charles Chaplin en las películas de cine mudo. Otro caso de personajes de carácter serían los bufones pintados por Velázquez. Como *Charlot*, los bufones de Velázquez viven en un eterno presente y carecen de una misión trascendente, de modo que desconocen la ansiedad o la aflicción por llegar a realizarse. El personaje de destino, por el contrario, renuncia al presente, consagra su existencia a la realización de una tarea de orden superior y opta por sacrificar la felicidad del momento en nombre del futuro.

El ensayo de Ferlosio proyecta aquí una antigua cuestión filosófica que ya había aparecido en un texto anterior de Walter Benjamin en 1921. La lectura que propone Marcelo Cuartero sobre *La voluntad* de Azorín es entender que los personajes de carácter pueden convertirse en personajes de destino, y viceversa. La novela de Martínez Ruíz, que termina con un personaje crepuscular que

parece haber optado por la inacción y la renuncia a las ambiciones, ha sido generalmente entendida como la historia de un fracaso. Para Marcelo Cuartero, sin embargo, el final que propone aquí Azorín no debería ser leído como derrota e indignidad, sino tal vez como un regreso a la felicidad.

De lo que en todo caso estoy seguro es de que ésa fue la intención de Martínez Ruíz al escribir *La voluntad*. Más exactamente: lo que Martínez Ruíz quiere es mostrar cómo y por qué un personaje de destino se convierte en un personaje de carácter. Y por eso, contra lo que todo el mundo dice, yo no creo que el final de Antonio Azorín en la novela sea un final trágico. (*El vientre*: 129).

Todo lo que se cuenta en estas páginas centrales posee una importancia axial para la comprensión de *El vientre de la ballena*. Su relevancia se aprecia en varios niveles. Si como decía el narrador de *El móvil*, “Lo esencial es crearse una sólida genealogía. Lo esencial es tener padres” (*Móvil*: 19), parece evidente que Cercas, como apunta Silvia Cárcamo, encuentra en Sánchez Ferlosio un sólido punto de referencia. Recordemos que Sánchez Ferlosio reaparecerá en *Soldados de Salamina*, nada menos que para descubrirle al narrador la historia del fallido fusilamiento de su padre, Rafael Sánchez Mazas.

Más importante si cabe: a ningún lector cultivado se le puede escapar aquí el diálogo intertextual que a partir de este momento se abre entre la búsqueda de Antonio Azorín por hallar una solución vital en *La voluntad* y el propio camino de madurez de Tomás en *El vientre de la ballena*. Este paralelismo queda reflejado en dos momentos simétricos de la novela. En la página 129, Marcelo Cuartero explica a Tomás el argumento de *La Voluntad* bajo esta nueva óptica: “Al principio de la novela Azorín es un joven saturado de ambiciones políticas, literarias y periodísticas; al final de la novela es un hombre que no aspira a nada, ni desea nada, y que incluso ha renunciado a pensar. Al principio de la novela es un personaje casi trágico (...), al final de la novela es un personaje casi cómico, un calzonazos apaciguado y contemplativo”. Esa evolución, insistimos, no supone para Cuartero una derrota, y se pregunta: “¿Por qué entonces nos hemos acostumbrado a pensar que el personaje de destino es moralmente superior al personaje de carácter?”. En la última parte de *El vientre de la ballena*, Tomás asume haber seguido un itinerario semejante: “Confusamente comprendí entonces que yo había sido siempre o había querido ser un personaje de destino, incapaz de gozar de prodigio cotidiano y fabuloso del presente, arrojado permanentemente hacia el provenir por temores, deseos y esperanzas que me robaban la conciencia y el placer y el sentimiento de lo único que tenía para lanzarme a la búsqueda de lo que espiraba o creía aspiran a tener. Ahora derrotado y acabado, con muy poco que perder y muy poco que temer, sentí que empezaba un largo aprendizaje de la decepción” (254).

La contraposición entre carácter y destino, pues, no es sólo esencial para que el personaje pueda salvar su artículo sobre Azorín, sino que crea una parodia intertextual entre ambos textos y nos procura con ello una clave hermenéutica para nuestra lectura.

No es, como ya se ha dicho, la única historia en la que se ve reflejado Tomás. La película *La mujer del cuadro*, de Fritz Lang, también crea una cámara de eco. Como escribe Rodríguez de Arce, la alusión reiterada a *La voluntad*, unida paralelamente a la contraposición semántico-narrativa entre *The woman in the window* y *Scarlet Street* resulta de extraordinaria utilidad para adentrarse en un

ejercicio hermenéutico de lectura conjuntiva de los elementos intertextuales presentes en *El vientre de la ballena*.

Concluycamos, con este, nuestro análisis. De lo dicho en estas páginas nos interesaría recalcar dos ideas fundamentales para comprender tanto esta como las siguientes obras de nuestro autor.

En primer lugar: que las dos tramas que se narran en *El vientre de la ballena* (el naufragio y supervivencia sentimental del protagonista, por un lado, y su búsqueda del conocimiento, por otro) son en todo caso dos procesos conexos, dos caminos en los que se entrecruzan los sentimientos y los descubrimientos literarios, en un continuo vaivén entre el fracaso, el destierro y el encuentro de uno mismo, que terminan conformando la nueva identidad del protagonista. Esa búsqueda de sí mismo (según descubre Tomás) sólo podrá llevarse a cabo por medio de la escritura. Ha sido necesario el fracaso de su matrimonio y una temporada en el destierro para dar lugar a un proceso de reflexión por parte del narrador, lo cual abre la puerta de la pregunta por la identidad que Javier Cercas nunca deja de plantear en sus libros: ¿Quién soy? ¿Qué he sido? ¿Qué puedo ser? Para ello, la única solución puede ser de orden narrativo. “Por eso vivir consiste en inventarse a cada paso la vida, en contársela a uno mismo”, escribirá el narrador. “Por eso la realidad no es otra cosa que el relato que alguien está contando, y si el narrador desaparece, la realidad también desaparecerá con él. La realidad existe porque alguien la cuenta” (*El vientre*: 203).

En segundo lugar, que la cuestión de la forma, los esquemas utilizados, el empleo de intertextos, la violación de marcos narrativos y la hibridación de discursos narrativos, ensayísticos y críticos no pueden disociarse de la cuestión de fondo. Los mecanismos que Cercas ensaya en 1997 *El vientre de la ballena*, con escasa repercusión en términos de ventas y reconocimiento crítico, tienen como principal propósito indagar, como diría Oleza, en el sentido profundo de lo real. Esa hibridación de géneros (entre el ensayo, la crítica y la narración) terminan configurando, en palabras de Silvia Cárcamo, “un amplio espacio textual que nos sugiere más de una entrada” (2008: 2). En esa mezcla de ficción narrativa y ensayo sobre la literatura apreciamos cómo se fragua nuestro escritor, el mismo autor que emergería con una robusta solidez en su siguiente obra, al añadirse a esta zona de hibridez genérica el discurso historiográfico. El resultado de incorporar ese último ingrediente sería, cuatro años más tarde, *Soldados de Salamina*.

7.5. *La invención de la realidad*

El camino que recorrí en otro tiempo como creyente, ¿voy a recorrerlo como novelista? ¿Como historiador? No lo sé aún, no quiero dirimirlo, no creo que la etiqueta tenga tanta importancia.

Como investigador, digamos

Emmanuel Carrère. *El Reino*

Llegamos ahora al término de este tercer y último bloque y, con él, al final de esta Tesis. Según mostrábamos en las páginas anteriores, el proyecto metafictional que Cercas pone en marcha con *El móvil* (1987) no deja desde entonces de recorrer su carrera literaria. Libro tras libro, el extremeño ha ido tejiendo un complejo tapiz de relaciones en el que cada novela remite a los demás. Su obra completa es una reflexión acerca del oficio de la escritura, “de la distancia a veces tremenda y traumática que separa a la literatura de la vida, o de la complicada vida que ha de llevar un escritor, moviéndose a medio camino entre esas dos realidades en principio parece que tan irreconciliables, el mundo de la literatura y el mundo real” (Gómez Trueba, 2007).

A continuación, con el análisis de la novela como relato real, nos aproximaremos al cierre de la cuarta parte de nuestra investigación. Para ello pretendemos mostrar cómo la reflexión metaliteraria que llevan a cabo los escritores contemporáneos se convierte en una piedra angular de la novela de no ficción. Dicho de otro modo: es a partir y como consecuencia de este cuestionamiento incesante sobre la naturaleza de las novelas cuando los narradores se lanzan a ensanchar o ampliar los límites del género, colonizando o parasitando otros códigos narrativos propios del periodismo y la historia.

Recordemos que según Alain Robbe-Grillet la aventura del novelista del futuro no era otra que inventar la novela. El teórico del *Nouveau roman* concedía a esta tarea una importancia suprema, pues a su juicio la renovación de las formas novelescas era el único modo para reinventar al hombre y reinventar el mundo. Detrás de esa obstinada búsqueda late, para Robbe-Grillet, la urgencia irreprimible de reinventar la realidad. La consecuencia directa de este mandato genera respuestas en dos direcciones. La primera, hacia el interior: la novela se volverá progresivamente autoconsciente de sus propios elementos constitutivos. La segunda, hacia el exterior: la novela buscará nuevos caminos y territorios desde los que expresarse.

Cercas hará suyos muchos de estos principios. De manera explícita lo enuncia en su artículo “La tercera verdad”, donde escribe: “la novela necesita cambiar, adoptar un aspecto que nunca adoptó. Las novelas sirven para cambiar la forma de percepción del mundo del lector; es decir: sirven para cambiar el mundo” (*Punto ciego*: 47).

La cuestión central a la que trataremos de responder en estas últimas páginas será por tanto cómo y, sobre todo, por qué razón los escritores integran todos los principios de la novela

autoconsciente o metaficcional en el momento en que se disponen a narrar historias supuestamente no ficcionales, basadas, según afirman, en hechos ocurridos realmente. En lo que concierne a nuestra investigación, se pueden señalar al menos tres razones de distinta clase.

La primera es una razón de tipo narratológico. Como ya se ha señalado en apartados anteriores, la exposición por parte del narrador del avance de sus investigaciones es un elemento estructural, la columna vertebral que sostiene el relato de estas novelas de no ficción. A lo largo del texto, el relato de las pesquisas para descubrir la realidad de lo ocurrido posee tanta o más importancia que los propios hechos investigados. En este sentido la novela sin ficción que practica Cercas emparenta con la estructura de indagación propia de la novela de detectives. En todo momento el relato presenta no una historia, sino dos. La historia ocurrida (los hechos) y la historia de la investigación de los hechos, o cómo el narrador llega a conocerlos y más tarde a interpretarlos. Hay además dos tiempos que se superponen: el tiempo en que transcurre la investigación (el presente) y el tiempo en que transcurrieron los hechos (pasado).

La segunda es una razón de tipo epistemológico. Como veremos, según la teoría literaria de Cercas, detrás de la escritura está la búsqueda de un determinado tipo de verdad, una verdad no mejor pero sí distinta de la verdad de la Historia y que solamente puede ser alcanzada por medio de la escritura literaria. Para Cercas “la novela no es un entretenimiento (o no sólo es eso); es, sobre todo, una herramienta de investigación existencial, un utensilio de conocimiento de lo humano” (*Punto ciego*, 46).

La tercera es una razón de tipo ontológico. Desde la postmodernidad la escritura comienza a ser entendida no sólo como un espacio en el que se entrecruzan diferentes planos diegéticos, sino como un espacio marcado por la dualidad ontológica entre el mundo de ficción y el mundo real. Como hemos adelantado más arriba, para Brian McHale el elemento dominante en la literatura de la segunda mitad del siglo XX es de carácter ontológico. El texto literario hace colisionar el mundo real y el ficticio. El resultado de esa dominante ontológica no es sólo que la obra de ficción remarque de forma insistente su carácter de simulacro. Más relevante aún, y según añade Cristina Oñoro: “los escritores posmodernos encuentran en la propia ficción el lugar privilegiado en el que indagar sobre las estructuras y las reglas que configuran un mundo y, llegado el caso, sobre las semejanzas y diferencias que existen entre éstas y las del mundo real” (2007: 338).

Pero regresemos nuevamente a Javier Cercas. Observaremos, en las páginas que siguen, un texto capital en el corpus de nuestro autor: *Anatomía de un instante* (2009). Su lectura nos permitirá profundizar en el diálogo que la literatura actual mantiene con los géneros no ficcionales. En paralelo al análisis del texto, nos acercaremos al concepto de “triángulos narrativos”, que postula la existencia de un nuevo tipo de discurso donde se integran en igual medida la narración, la historiografía y el ensayo. Finalmente, una vez culminado este epígrafe, donde hemos procurado sintetizar la evolución de la *non fiction* novel a lo largo de los siglos XX y XXI, nos hallaremos ante las puertas de un último apartado, momento en el que habremos de valorar si las hipótesis iniciales de nuestra Tesis han llegado a cumplirse.

7.5.1. Imágenes irreales: *Anatomía de un instante*

En *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, sabemos desde la primera línea que Santiago Nasar va a morir. La sorpresa o el suspense no son elementos de importancia para el relato. En *Anatomía de un instante* el lector sabe todo lo que ocurre en la historia central antes de abrir la primera página. Conocemos las imágenes. Conocemos los personajes que aparecen en ellas. Conocemos el momento en que comienza y también sabemos cómo termina esta historia. El asalto al Congreso de los diputados por parte de un grupo de guardias civiles la tarde del 23 de febrero de 1981 es una pieza clave del relato fundacional de la actual democracia en España. Es también una de las imágenes icónicas, si no la más icónica, de la Transición. Cualquier español de cierta edad podría recordar la secuencia sin muchas dificultades. No en vano, el momento fue recogido por las cámaras de televisión que grababan el debate de investidura de Leopoldo Calvo Sotelo y las televisiones lo repiten puntualmente en cada aniversario del 23-F.

Los hechos pueden resumirse así: alrededor de las seis de la tarde, mientras los diputados se levantan para dar el Sí o el No a la investidura, el Teniente Coronel Antonio Tejero irrumpe en el Congreso junto a otros 150 guardias civiles armados. En la confusión de los primeros minutos, después de que Tejero profiera pistola en mano el grito de “¡Quieto todo el mundo!”, los golpistas comienzan a disparar contra el techo del hemiciclo. Alguien grita entonces: “¡Al suelo todo el mundo!, al tiempo que los diputados se esconden ya detrás de sus asientos. Todos obedecen excepto tres personas, que rechazan echarse al suelo mientras silban las balas: Manuel Gutiérrez Mellado, vicepresidente de España; Santiago Carrillo, secretario general del Partido Comunista; y el presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, quien durante los siguientes minutos permanece sentado en un desierto de escaños vacíos.

“Esa es la imagen, ese es el gesto: un gesto diáfano que contiene muchos gestos” (33). Con esa frase y con esas imágenes comienza Javier Cercas *Anatomía de un instante*. Publicada en abril de 2009, se trata de la quinta novela del autor extremeño y de su sexto libro de narrativa. Es, detrás de *Soldados de Salamina*, su obra literaria más exitosa. Contó con una buena acogida por parte de los lectores y en 2010 se le concedió el Premio Nacional de Narrativa, una decisión no exenta de debate, ya que por primera vez el galardón recaía en una obra de no ficción, un híbrido entre la crónica, la narrativa y la historia, que por entonces incluso su propio autor dudaba si considerar una novela.

En *Anatomía de un instante*, Cercas decide investigar una pregunta y dar cuenta de una anomalía. La pregunta es: ¿Qué significó ese gesto de Adolfo Suárez? ¿Qué le llevó a seguir en su asiento? ¿Qué pensó en ese momento? La anomalía responde al modo en que España ha procesado y metabolizado ese momento. ¿Cómo es posible que hayamos llegado a asumir con naturalidad, incluso con indiferencia, un acontecimiento tan extraño y todavía hoy repleto de sombras?

Como es costumbre en los libros de Cercas, la génesis de *Anatomía de un instante* aparece detallada en sus mismas páginas. La novela nace de dos sorpresas inesperadas. En el año 2006, después de escribir un artículo para un diario italiano con motivo del 25 aniversario del intento de golpe de Estado, Cercas encuentra una distancia sideral entre su visión de lo ocurrido el 23-F y la

versión triunfalista del Gobierno, los políticos y los medios de comunicación. “Me quedé perplejo: yo había contado el golpe del 23 de febrero como un fracaso total de la democracia, pero la mayoría de aquellos artículos, reportajes y entrevistas lo contaba como un triunfo total de la democracia” (17). Esa extrañeza se hizo aún mayor al leer la declaración institucional que realizó ese día el Congreso, donde se da por sentado que la intentona de Tejero no tuvo ninguna posibilidad de salir adelante.

Es difícil acumular más falsedades en menos párrafos, o eso pensé cuando leí ese párrafo: yo tenía la impresión de que ni el golpe carecía de respaldo social, ni la actitud de la ciudadanía fue ejemplar, ni el comportamiento de los partidos políticos y sindicatos fue responsable, ni, con escasísimas salvedades, los medios de comunicación y las instituciones democráticas hicieron nada por frenar el golpe. (17).

La segunda sorpresa acontece ese mismo día. Lo que más llama la atención de Cercas, nos dice, “fue una imagen obligada en todos los reportajes televisivos sobre el golpe: la imagen de Adolfo Suárez petrificado en su escaño” (17). En su teoría sobre la “desfamiliarización”, Shklovski argumenta que la tarea primordial del arte no es otra que la vencer los mortíferos ejemplos de la costumbre, mostrar las cosas a las que nos hemos acostumbrado de una manera insólita. Un ejemplo de manual sobre el mecanismo de la desfamiliarización la tenemos aquí en el modo en que el narrador mira entonces (y mirando, nos hace ver con él) la grabación del golpe de Estado:

Por supuesto, yo había visto decenas de veces esa imagen, pero por algún motivo aquel día la vi como si la viese por vez primera: los gritos, los disparos, el silencio aterrorizado del hemiciclo y aquel hombre recostado contra el respaldo de cuero azul de su escaño azul de presidente del gobierno, solo, estatuario y espectral en un desierto de escaños vacíos. De repente me parecía una imagen hipnótica y radiante, minuciosamente compleja, cebada de sentido, tal vez porque lo verdaderamente enigmático no es lo que nadie ha visto, sino lo que todos hemos visto muchas veces y pese a ello se niega a entregar su significado, de repente me pareció una imagen enigmática. Fue ella la que disparó la alarma. (18).

La extrañeza de la imagen es acrecentada aquí por el modo en que se utiliza la enumeración, la anáfora y el quiasmo. Aquí el lector se encuentra ante una serie de estructuras sintácticas paralelas, una clase de repetición más propia del discurso poético que de la narración periodística.

Al extrañamiento inicial, añade Cercas, contribuye la televisión, “que contamina de irrealidad cuanto toca” (14). Pero como la técnica del escorzo en la pintura, que a través del sombreado amplifica la perspectiva de los objetos, nos hallamos delante de una serie de recursos verbales que confieren a lo descrito una sensación de profundidad. Todavía intrigado, el narrador solicita en Televisión española una copia de la grabación completa del asalto al Congreso. Después de todo, lo que vemos en cada aniversario del 23-F no es más que un resumen de unos diez o quince segundos. El vídeo original dura 34 minutos y 24 segundos. “Son”, escribe Cercas, “imágenes densísimas, de una potencia visual extraordinaria, rebosantes de historia y electrificadas por la verdad, que contemplé muchas veces sin deshacer su sortilegio” (19). La escena es muy

reconocible, pero narrada por Cercas se vuelve irreconocible. Parece irreal. Parece fantástica. Recuerda a la frase que ya hemos señalado del vendedor de Biblias en el cuento de Borges, algo que “no puede ser, pero *es*”, una hendidura en el orden lógico de las cosas, una irrupción de lo imposible.

A lo largo de todo el libro, como comprobaremos al inicio de cada capítulo, Cercas irá desplegando una exhibición casi pirotécnica de anáforas, a través de las cuales dibuja una suerte de círculos concéntricos alrededor de Adolfo Suárez y de ese instante central, de ese momento decisivo para la historia reciente de España.

Anatomía de un instante es una novela que puede ser leída como una biografía sobre Adolfo Suárez, sobre su ascenso a la presidencia del Gobierno, sobre su caída y sobre las conspiraciones políticas para derribar a Suárez. También es un ensayo histórico sobre la Transición, aunque “nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes de nuestro pasado reciente, no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia” (*Anatomía*: 25). Es un retrato psicológico sobre los tres protagonistas que rehusaron echarse al suelo: Suárez, Gutiérrez Mellado, Carrillo. También, en paralelo, es un retrato de los tres antagonistas que orquestaron o se pusieron al frente del golpe: el teniente coronel Tejero; el capitán general Milans del Bosch, que desplegó los tanques en Valencia; y el general Alfonso Armada, cabeza de la operación militar.

Pero *Anatomía de un instante* es a su vez una novela sobre cómo se escribe una novela. Es la novela de un novelista. Lo es en varios sentidos. Primero, porque Cercas nos describe a cada paso el proceso de elaboración de su historia: por qué añade unos fragmentos y descarta otros, qué fuentes o testimonios le parecen dignas de crédito y cuáles no. Segundo, porque la narración está plagada de teorías sobre la narración, sobre la necesidad o no de la ficción y sobre la fuerza de la realidad como material narrativo. Tercero, por el peso que termina adquiriendo el elemento personal, casi íntimo, el modo en que lo individual entronca con lo colectivo, a medida que Cercas nos descubre que escribe sobre Suárez, en cierto modo, para poder seguir hablando con su padre. Y cuarto, porque la mirada sobre los hechos son los de un escritor, no las de un historiador o un periodista. Como ha escrito Jonathan Blitzer:

Cercas is primarily *concerned with a novelistic question rather than a strictly historical one*, and it dictates the form of the book. What were Suárez, Gutiérrez Mellado and Carrillo thinking when the shots were fired on 23-F? Was this bravery, affectation? These are essential but unanswerable questions, and they allow Cercas to do two things at once: construct a series of thought experiments (what might be thought of as his novelizing the moment), and anatomize the broader history of the Transition through three of its principal figures. (Blitzer, 2011).

“Lo hemos visto”, escribe nuestro autor, “existe cierto tipo de novelas cuyo centro es una pregunta y cuyo desarrollo es un vano intento de responderla de manera taxativa. Son las novelas del punto ciego” (*Punto ciego*: 93). En el caso que nos ocupa, una pregunta de naturaleza literaria es la que dicta la estructura del libro. Para Cercas, la novela es, ante todo, forma. Por eso uno de los retos

principales de *Anatomía de un instante* es el de encontrar una forma correcta y nueva de contar una historia ya conocida. El esquema es poliédrico, muy distinto de sus dos trabajos anteriores: *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz*. La novela consta de cinco partes, así como un prólogo (titulado “Epílogo de una novela”) y de un epílogo (titulado “prólogo de una novela”). Cada una de esas cinco partes se abre con un texto en cursivas donde, a la manera de una crónica periodística, en un tono distante y aséptico, como si fuera la misma cámara televisiva, se detalla de manera cronológica el vídeo con los 35 minutos del asalto al Congreso. Y a su vez, cada parte está dividida en varias secciones. El resultado es un libro inclasificable, una novela en forma de espiral, de una complejidad estructural notable, que de algún modo aspira a dar cuenta de la complejidad de los hechos.

7.5.2. La zona Cercas: el triángulo entre novela, periodismo e historia

Con esta novela (...) Javier Cercas se coloca en el reducido grupo de cabeza de la narrativa española. Su novela juega con el hibridaje, con el “relato real” (que el mismo Cercas ha inventado), con la novela histórica, con la narrativa hiperobjetiva, sin importarle traicionar cada vez que le conviene estos mismos presupuestos genéricos para deslizarse sin ningún rubor hacia la poesía, hacia la épica, hacia donde sea, pero siempre hacia delante.

Roberto Bolaño sobre *Soldados de Salamina*.

¿Por qué una novela ceñida al relato de lo real decide desviarse de forma ostensible de los modos corrientes de representar la realidad? La respuesta ya la hemos apuntado páginas más arriba. Las razones, según David Lodge, “ya sea en lo tocante a la organización de la materia narrativa, o en el estilo, o en ambas cosas”, no son otras que “intensificar o modificar nuestra percepción de esa realidad” (1998: 96). En literatura las formas afectan al fondo. “Conducen”, añade Lodge, “a una producción de significado diferente”.

En los siguientes epígrafes estudiaremos *Anatomía de un instante* con el propósito de arrojar luz sobre un texto literario en el que se entrecruzan materiales de muy distinto tipo: discurso historiográfico, discurso periodístico y discurso ensayístico. Para el abordaje de esta escritura híbrida, puede resultar interesante la interpretación de Sergio Vidal, cuyo artículo “Triángulos narrativos. Aproximaciones de la combinatoria de géneros en la novela contemporánea” (2016), supone un apunte certero sobre el modo en que la combinatoria de géneros en la obra de Cercas prefigura un posible modelo para el futuro de la novela. Siguiendo a Vidal, “de todos los mecanismos que participan en el cambio literario, el fenómeno de la combinatoria es el que más ha alterado el esquema de los géneros a lo largo de los siglos XX y XXI” (2016).

Los experimentos, en literatura, casi nunca resultan fáciles de datar. Como dice Terry Eagleton en *La novela inglesa: una introducción*, “jugar a tratar de establecer el origen de algo siempre acaba resultando peligroso” (2009: 10). Para Eagleton, lo que sucede en el caso concreto de la novela no es sólo que eluda ser definida, sino que socaba de forma activa cualquier intento por

alcanzar una definición. “Más que un género literario podría considerarse un antigénero. La novela canibaliza otras formas literarias y mezcla sus elementos constituyentes o sus fragmentos de forma discriminada (2005: 10). La hibridez genérica es por tanto consustancial al origen de la novela. Puesto que esa naturaleza multiforme y omnívora ha sido ya analizada en páginas precedentes (véase la primera parte de esta Tesis) bastará con señalar aquí una doble especificidad que goza de un innegable predicamento entre las actuales generaciones de escritores y que ejerce una influencia determinante en el *corpus* cercasiano. Nos referimos, por un lado, a la recuperación de la técnica realista y, por otro, a la eclosión del discurso autoficticio. Como veremos en las siguientes páginas, el camino paralelo que dibuja el regreso de la aspiración de mimesis realista en la novela europea y la popularización de la *non fiction novel* y el *Nuevo periodismo* norteamericano propicia una alteración del mapa literario. De ahí que, a juicio de Vidal, al unirse con el reportaje, la novela realista experimenta un cambio trascendental.

De forma prácticamente simultánea (como vimos en el segundo bloque de esta Tesis) se asiste en la década de los setenta a una eclosión de los discursos autoficcionales. Estas modalidades narrativas también serán, de igual modo, determinantes para el desarrollo de la combinatoria de géneros. La integración del autor, del narrador y del personaje en una misma instancia narrativa pasa a ofrecer toda una nueva serie de posibilidades a la hora de contar la realidad.

Quizás nadie como Roberto Bolaño haya explicado con mejor humor y más perspicacia el modo en que en las novelas de Cercas sirven de lugar de encuentro para estas corrientes genéricas. En su reseña de *Soldados de Salamina*, el novelista chileno escribió: “juega con el hibridaje, con el “relato real” (que el mismo Cercas ha inventado), con la novela histórica, con la narrativa hiperobjetiva, sin importarle traicionar cada vez que le conviene estos mismos presupuestos genéricos para deslizarse sin ningún rubor hacia la poesía, hacia la épica, hacia donde sea, pero siempre hacia delante” (2009: 178).

No estamos, según Vidal, ante un modelo donde la novela absorbe e incorpora al resto de discursos anulando sus funciones originales. El modelo es híbrido. Las funciones de cada discurso se mantienen. Pese a las ambigüedades, el prólogo de *Anatomía de un instante* es exacto. Aunque no sea un libro de historia, puede ser leído como un libro de historia. Aunque no sea exactamente una novela, puede ser una novela. Para Vidal, el texto puede ser leído “según las pautas de cada uno de los géneros formales” (2016). De ello se deriva la idea de “triángulos narrativos”, o lo que es lo mismo: la fusión de tres discursos diferentes. Títulos como *Anatomía de un instante*, estarían dando forma, por lo tanto, a “un modelo específico de novela mediante la combinatoria de varios géneros narrativos, cada uno de los cuales conserva potencialmente su función original, en estos casos concretos, como novela, como trabajo historiográfico y como ensayo” (Vidal, 2016).

En nuestro caso, conviene matizar, hemos preferido subrayar el componente periodístico por encima del ensayístico. De acuerdo con esta premisa, hemos dividido esta última sección de nuestra Tesis en los tres vértices que configuran ese triángulo: el vértice de la historia, el vértice del periodismo y el vértice de la novela. Quizás no sea gratuito precisar que, aunque cada lado mantenga su función original, el triángulo del que hablamos no es equilátero, sino isósceles: en Cercas la base siempre es literaria, es decir, novelística.

Primer vértice: la historia.

Anatomía de un instante tuvo su origen, según cuenta el autor, en un proyecto fallido: el fracaso al escribir una novela de ficción con una trama inspirada en *Los tres mosqueteros*. El proyecto nacía muerto, pero Cercas tardó en entender el motivo:

Comprendí que los hechos del 23 de febrero poseían por sí mismos toda la fuerza dramática y el potencial simbólico que exigimos de la literatura y comprendí que, aunque yo fuera un escritor de ficción, por una vez la realidad me importaba más que la ficción o me importaba demasiado como para querer reinventarla sustituyéndola por una realidad alternativa. (24).

Una novela sobre el 23-F no podría basarse en la ficción, sino en una profunda investigación sobre los hechos. Conviene quizás preguntarse si la proposición de este párrafo es acertada, y si al contar de manera literaria la realidad (esto es: novelando los hechos) no pasan a ser sustituidos, reinterpretados o reinventados. En cierto modo, por más que el autor insista en que se aferra únicamente a los hechos, su libro dibuja imágenes literarias que acaban por transformarse en hipótesis historiográficas que modifican el relato de lo ocurrido. Hay al menos dos metáforas con las que juega Cercas durante su narración. La primera se refiere a las operaciones y conspiraciones políticas para derribar a Suárez que, a partir de 1980, abrieron camino al golpe militar. Es lo que Cercas llama *la placenta* del golpe.

En el golpe del 23 de febrero se engarzan dos cosas distintas: una es una serie de operaciones políticas contra Adolfo Suárez, pero no contra la democracia, o no en principio; otra es una operación militar contra Adolfo Suárez y también contra la democracia. Ambas cosas no son del todo independientes; pero tampoco son del todo solidarias: las operaciones políticas fueron el contexto que propició la operación militar; fueron la placenta del golpe, no el golpe: el matiz es capital para entender el golpe. (39).

La segunda metáfora concierne a las tres figuras principales del libro: Suárez, Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo. Cercas los bautiza, a partir de un ensayo de Hans Magnus Enzensberger, como “héroes de la retirada”, un héroe moderno que no alcanza la gloria mediante el triunfo y la conquista, sino que practica el arte de la rendición, el derribo y el desmontaje. Es el caso de Mijail Gorbachov, que terminó desmontando la Unión Soviética. Es, añade el autor, el caso de Adolfo Suárez, que estaba desmontando el franquismo. Los héroes de la retirada son, según Cercas, aquellos dispuestos a renunciar a los ideales de su pasado, o a traicionar su pasado, para construir el futuro.

En el empeño del narrador por la búsqueda de simetrías, en *Anatomía de un instante* se antepone a cada uno de estos tres protagonistas otros tres antagonistas. Ellos no son héroes de la retirada. Son héroes (en este caso antihéroes) que se ven a sí mismos en un sentido clásico: héroes de la conquista y el derrumbe, que imponen sus ideas por las armas, que jamás retroceden ni se ensucian las manos negociando con el enemigo. También en esta historia ceñida a la realidad se

impone el motivo del doble. El reverso de Adolfo Suárez sería, para Cercas, el cerebro del golpe, el general Alfonso Armada. El reflejo invertido del leal Manuel Gutiérrez Mellado sería el capitán general Milans del Bosch. Y el teniente coronel Antonio Tejero se ve a sí mismo como el encargado de librar a España del anticristo, encarnado en la figura de Santiago Carrillo.

En la cuarta parte del libro (“Todos los golpes del golpe”) se defiende la idea de que el golpe de Estado estuvo formado por tres planes distintos, “frente al golpe de Tejero, frente al golpe de Milans, frente al golpe de Armada” (327) y que el 23-F fracasó, en gran medida, porque sus organizadores tenían planes diferentes: un golpe duro frente a un golpe blando, un golpe contra Suárez, un golpe contra la democracia o un golpe contra la Corona. Seguramente esta parte constituye, en todo el libro, el ejemplo más palmario de cómo una construcción o un motivo literario (el doble y la búsqueda de simetrías) constituye una hipótesis de carácter histórico que podría ser aceptada como resultado de dicha investigación.

Estas metáforas contienen una interpretación sobre la historia que, al situar en primer plano a unos “héroes de la retirada”, combate y desmiente dos narrativas igualmente simplistas y maniqueas. Durante décadas, el relato de la Transición a la democracia corría el riesgo, en opinión de Juan Linz, de ser considerada como algo obvio y no problemático (*Anatomía*: 431). De acuerdo con Santos Juliá, “el alud de libros, artículos, series de televisión, debates, coloquios, que cayó sobre ella fue creando una imagen en la que unos hombres procedentes del régimen y de la oposición habían tomado decisiones que con el apoyo de un pueblo ejemplar sirvieron para salir de la dictadura en un modélico ejercicio de moderación” (Juliá, 2009).

Este relato triunfalista no era exclusivo de políticos o periodistas, sino también de sociólogos, politólogos e historiadores que, según Santos Juliá, “insistieron en lo natural del proceso, atribuyendo aquella moderación y buen espíritu a causas objetivas como el desarrollo económico de los años sesenta, el crecimiento de la sociedad civil, el auge de la clase media” (Juliá, 2009). Con el tiempo, sin embargo, ese relato complaciente fue contestado por una réplica que invertía el cuadro. Profesores, intelectuales, hispanistas, periodistas y una nueva generación de politólogos e historiadores insistieron, según Santos Juliá:

En la idea de un pacto maligno, determinado por el miedo, la aversión al riesgo, la cobardía y la traición a los ideales; militantes de la memoria histórica explicaron la historia por el silencio impuesto a una sociedad desnortada, presa de una amnesia colectiva; en fin, y por alargar la lista, para un buen plantel de historiadores, de aquí y de fuera, la Transición se redujo a una leyenda áurea, un mito inventado con el propósito de ocultar la única realidad: que todo cambió para que todo siguiera igual. (Juliá, 2009).

“Hoy la transición tiene una leyenda rosa y otra negra, las dos son inciertas”, afirmaba Cercas en una entrevista concedida tras la concesión del Premio Nacional de Narrativa por *Anatomía de un instante* (Ruíz Mantilla, 2010). Tanto el relato complaciente como la narrativa que impugna todo lo ocurrido en el tránsito del franquismo a la democracia comparten un error de apreciación: el de considerar la Transición como una operación hábilmente diseñada por un selecto grupo de personas, ya fuera para hacer el bien (según la leyenda rosa: traer a España la modernidad y la democracia) o

para lo opuesto (según la leyenda negra: perpetuar la estructura de poder franquista con falsos ropajes democráticos). El problema, insiste Cercas, es que la historia no es “coherente, simétrica y ordenada”, sino “desordenada, azarosa, imprevisible” (*Anatomía*: 23). Frente a las teorías deterministas, que ven en la Transición una etapa histórica basada en un plan preconcebido, *Anatomía de un instante* recupera, en palabras de Santos Juliá, “todo lo que aquel tiempo tuvo de incertidumbre, lucha y aprendizaje”, y lo hace, continúa el historiador, “al colocar bajo potentes focos el instante en que confluyeron las conspiraciones y los equívocos que poblaron todos los días de aquellos años” (Juliá, 2009). El oxímoron “héroes de la retirada” sugiere una escala de grises. Recupera la singularidad del momento histórico, y subraya la importancia de otros actores políticos distintos al Rey Juan Carlos I.

Adolfo Suárez y Santiago Carrillo (algo menos Gutiérrez Mellado) llegaron a alcanzar en sus últimos años de vida una suerte de canonización, convertidos en padres fundadores de la actual democracia. Suele atenuarse el hecho de que detrás de cada uno de ellos anidaba una historia bastante más oscura y menos complaciente. Adolfo Suárez era, en efecto, un arribista experto en los mecanismos de promoción política del Movimiento Nacional. Su número dos, Gutiérrez Mellado, había formado parte activa de otro golpe de Estado, el del 18 de julio de 1936 contra la II República. En esos años combatió contra el tercer hombre que permanece en su asiento: Santiago Carrillo, considerado a lo largo de la dictadura el fantasma, la bestia negra o el representante de la anti-España. La transición, escribe Jonathan Blitzer, “gave each them a second chance, an opportunity to be remembered as figures redeemed by the heroic sacrifice and vision of their twilight years” (Blitzer, 2011). Todos ellos debieron traicionar a las causas a las que habían jurado lealtad. Suárez traicionó y desmanteló el Movimiento Nacional; Gutiérrez Mellado se enfrentó al Ejército, hasta el punto de terminar siendo odiado por todo el estamento militar; y Santiago Carrillo debió traicionar los ideales sostenidos por el Partido Comunista durante cuatro décadas de dictadura: no se restituiría una república, no se haría justicia con las víctimas del franquismo, no se juzgaría a los responsables de la dictadura⁸².

⁸² Pese a que en los últimos tiempos parece haberse convertido casi en un lugar común hablar de los olvidos de la transición o incluso de la amnesia de la transición, una mirada menos emocional a este período de la historia de España nos conduce a una conclusión radicalmente distinta. Como razona el historiador Juan Francisco Fuentes, “la verdad es que el pasado fue una referencia permanente en el pensamiento y la acción de la clase política y de la opinión pública, pero no como una incitación a la épica o como un acicate a la emulación de gestas anteriores, sino más bien como un repertorio de errores ya cometidos que había que evitar a toda costa. La historia de España sirvió como un manual de uso que proporcionaba todo lo que *no* había que volver a hacer” (2011: 537). Entre los políticos de la transición, pocos habían de tener un recuerdo más nítido de esos errores que Santiago Carrillo. Cabe recordar que el 15 de mayo de 1939, apenas mes y medio después de la derrota definitiva de la República, el mismo Carrillo escribía desde París a su padre, Wenceslao Carrillo, una durísima carta acusándole de haber apoyado la capitulación de Julián Besteiro ante Franco. “He recibido la carta que me enviaste desde Londres. No pensaba contestarte. Pero luego he creído útil escribirte para que conozcas las razones por las cuales he decidido romper toda relación contigo (...). Todos los enemigos del pueblo os habéis conjurado para ir contra mi Partido y sus hombres (...). Y entre éstos tú, que a pesar de ser un obrero, no has vacilado en traicionar a tu clase de la manera más vil (...). No, Wenceslao Carrillo, entre tú y yo no puede haber relaciones, porque ya no tenemos nada en común, y yo me esforzaré toda mi vida, con la fidelidad a mi Partido, a mi clase y a la causa del socialismo, en demostrar que entre tú y yo, a pesar de llevar el mismo apellido, no hay nada en común. Por vuestra traición la República española ha sido batida, pero la lucha no ha terminado. Por el esfuerzo del pueblo Franco caerá, los obreros y campesinos, unidos a todos los demócratas, con el Partido Comunista a la cabeza,

“The transition was something that pleased no one”, concluye Blitzer. La palabra de moda era “desencanto”. La transición no pudo satisfacer a la izquierda, que sintió que había vendido sus principios ideológicos a cambio de poder participar en la vida política. Pero tampoco a la derecha, y menos aún a la extrema derecha, que vio la destrucción del Estado que habían conocido y el regreso de los enemigos a los que derrotaron en la guerra. Fue una época de renunciaciones muy poco honrosas, algunas de las cuales pesan sobre el presente, pero cuyo resultado no fue el peor. Esto es al menos lo que entiende el narrador Javier Cercas al final de *Anatomía de un instante*. “En fin, el franquismo fue una mala historia, pero el final de aquella historia no ha sido malo. Pudo haberlo sido” (434). Es entonces, hacia las últimas páginas, cuando cobra protagonismo la figura de su padre, fallecido poco antes de la publicación del libro.

Lo entendí. Creo que esta vez lo entendí. Y por eso unos meses más tarde, cuando su muerte y la resurrección de Adolfo Suárez en los periódicos formaron una última simetría, la última figura de esta historia, yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez, sino para intentar entender a mi padre, si había seguido escribiéndolo para seguir hablando con mi padre, si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y supiera que por fin había entendido, que había entendido que yo no tenía tanta razón y él no estaba tan equivocado, que yo no soy mejor que él, y que ya no voy a serlo. (437).

Con todo, la importancia de esta novela no reside en la posición de Javier Cercas sobre la historia reciente de España o lo que aquí se cuenta sobre la transición. Tomando prestada una frase de nuestro autor podemos decir: “La cuestión, entonces, es cómo se cuenta (*Punto ciego*: 84)”.

Lo primero en lo que hemos de fijarnos es en la figura del narrador. La voz narrativa articula los tres discursos, cuestionando en teoría la asepsia o el distanciamiento propio del género historiográfico. Pero hay aquí una diferencia notable con *Soldados de Salamina* o *El Impostor*. En el caso de *Anatomía de un instante*, el Javier Cercas que encontramos aquí (autor, narrador y personaje) no es el protagonista de la trama histórica. El narrador Cercas sólo aparece en el centro del relato al comienzo (en el prólogo) y al final (en el epílogo). Su presencia se deja sentir a través del análisis y la argumentación, pero siempre en un segundo plano respecto al discurso histórico, protagonizado por los protagonistas de la Transición y el 23-F. Como señala Sergio Vidal: “en esas transiciones de un género a otro, le lector tiene la sensación de que la novela ha pasado a un vértice inferior, y que el ensayo ha pasado a un primer plano para adentrarse más tarde en el terreno de la historiografía” (2016)

Toda la argumentación, todos los análisis, giran en torno a un enigma cuyo desciframiento

restaurarán de nuevo la República popular, pero jamás ni bajo la dominación fascista ni después de nuestra victoria olvidarán vuestra infame traición” (cit. por Fuentes, 2016: 90). Pasaron veinte años hasta que padre e hijo volvieron a verse. Carrillo nunca olvidaría esa carta, todo un ejemplo de sectarismo y amargura ante la derrota todavía no asumida. Si cuatro décadas más tarde la misma persona adoptaba la postura opuesta -lo que muchos compañeros de filas vieron como una traición- tal decisión sólo podía estar motivada por el recuerdo, en ningún caso por la desmemoria, así como por el aprendizaje, tras la experiencia del exilio, de que un futuro en paz sólo podía construirse llegando a acuerdos con el adversario.

por medio de una investigación constituye el centro del relato. En su artículo, Sergio Vidal compara *Anatomía de un instante* con *HHhH*, la novela experimental del escritor francés Laurent Binet. Las dos, escribe, estructuran su núcleo narrativo de una manera similar: la presencia de un personaje de trascendencia histórica vinculado a un episodio concreto de su vida. En el caso de Cercas, el personaje es Adolfo Suárez; en el caso de Binet, Reinhard Heydrich, jefe de la Gestapo, artífice del Holocausto y virrey de Hitler en la Checoslovaquia ocupada por los nazis⁸³ En la última parte de *Soldados de Salamina* Cercas introduce un personaje inventado para cerrar su historia. *Anatomía*, sin embargo, renuncia a inventar, puesto que “los hechos del 23 de febrero poseían por sí mismos toda la fuerza dramática y el potencial simbólico que exigimos de la literatura” (24).

Cercas y Binet comparten estrategias narrativas. La narrativa de ambos emparenta también con la de Emmanuel Carrère, que ha construido con ese mismo esquema, sustituyendo la ficción por una mezcla de investigación académica, ensayo, reflexión personal y autoficción, tres de sus novelas más importantes: *El adversario* (centrada en la vida de Jean Claude Roman, un ciudadano que engañó a su familia durante 18 años haciéndose pasar por doctor y que asesinó a su mujer, sus hijos y sus padres para evitar que se descubriese su impostura), *Limonov* (en la que, a través del retrato del disidente soviético y fundador del Partido Nacional Bolchevique Eduard Limonov, Carrère reconstruye la historia de Rusia en el último medio siglo) y *El Reino* (un proyecto aún más ambicioso, donde a partir del encuentro de Pablo de Tarso con Lucas el Evangelista se indaga en los orígenes del cristianismo).

Resultado de esa hibridación del discurso histórico, periodístico y ensayístico, en la que la narración se acompaña en todo momento con el despliegue de notas personales, referencias al proceso de investigación o incluso de recuerdos personales, esta clase de obras se orientan hacia un tipo de género que guarda vínculos con lo que ha sido considerado un subgénero novelesco, el *work in progress*. La historia no es algo dado, previo a la narración, sino que se forma a partir de lo narrado, incluyendo las dudas e incertidumbres del narrador. “Es muy probable que eso fuera lo que ocurrió. Es lo que yo creo que ocurrió”, leemos con frecuencia en *Anatomía de un instante* (309). Mediante estos planteamientos, al reconocer sus limitaciones, Javier Cercas ensaya sobre la posibilidad de escribir una novela que tenga a la historia como materia central, pero que se aleja tanto de la ficción como de un libro de historia. No es difícil entrever que la novela ensaya así nuevas formas, ampliando o ensanchando las fronteras del género. Y a ello contribuye la inserción de otra clase de discurso: el periodístico.

⁸³ Un análisis semejante se presentó un año antes como Trabajo Fin de Máster en la Universidad de Sevilla comparando en esa ocasión *Soldados de Salamina* y *HHhH*. Véase: Gutiérrez de la Cueva, Carmen (2012), *Narrativa, Historia y Memoria. La reconstrucción del pasado en Soldados de Salamina (2001), de Javier Cercas y HHhH (2011), de Laurent Binet*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Sevilla, 2012.

Segundo vértice: el periodismo.

Javier Cercas tarda en llegar al periodismo. Su carrera, según hemos visto, no arranca en las redacciones, sino en las aulas. Su primera colaboración más o menos continuada en la prensa se inicia en 1997, cuando ya han visto la luz *El móvil* (1987), *El inquilino* (1989) y *El vientre de la ballena* (1997). Agustí Fancelli, por entonces redactor jefe de la sección catalana de *El País*, le propone colaborar en una sección titulada “La Crónica”, donde ya colaboran autores como Sergi Pàmies, Arcadi Espada o Pedro Zurruluki. Con ello, da comienzo una venturosa relación entre Cercas y *El País* que se mantiene hasta nuestros días.

Todo esto se cuenta en el prólogo de *Relatos reales*, una primera recopilación de artículos (un puñado de crónicas, las llama el autor) publicada en el año 2000. Javier Cercas cuenta cómo nació su primera crónica: una visita acompañando a Cabrera Infante por Gerona en la que el escritor cubano albergó la sospecha de que el extremeño era un agente secreto de Fidel Castro. Como él mismo las define, por lo general “son crónicas bastante felices”. Con mucho humor, una ligera caricaturización de su propio personaje y cierto grado de sentimentalismo, en estas primeras incursiones periodísticas se asoman algunos de los temas que luego habrán de desarrollarse en libros posteriores. Cercas descubre aquí la posibilidad de experimentar con un nuevo género: “Desde luego a mí me encantó la idea de escribir en esa sección, que a simple vista parecía un campo de maniobras propicio a toda clase de experimentos” (11).

Las apenas diez páginas que forman este prólogo encierran tres claves de primera importancia para entender cómo a partir de estas crónicas se transforma paulatinamente la poética de Javier Cercas. Por orden sucesivo encontramos aquí: A) Una reivindicación del periodismo como literatura, B) una reivindicación del mestizaje y, aún más importante, C) una primera enunciación de la teoría del “Relato real”. Nuestro autor se revela de forma incipiente muy interesado en reflexionar por escrito sobre su práctica literaria. No duda en definir categorías o acuñar conceptos que expliquen las vías que a partir de entonces tomará su proyecto artístico. Observémoslo paso a paso.

Primero, *una reivindicación del periodismo*. Para Cercas, “lo importante no es el género: lo importante es lo que se hace con él” (*Relatos*: 14). Recuerda que la novela no fue considerada un género noble hasta bien entrado el siglo XIX, por eso considera no existen géneros mayores o menores, sino “formas mayores o menores” de utilizarlos. “El inconveniente de la opinión según la cual el periodismo es un género menor es que ignora testarudamente la realidad. La realidad de la historia quiero decir” (*Relatos*: 15). Para ello reivindica a Larra, a Josep Pla, a González Ruano, a Julio Camba. Y concluye: “se trata simplemente de acatar la evidencia: o el periodismo es literatura -y por tanto es tratado y leído como tal- o no es nada” (*Relatos*: 16).

Segundo, *una reivindicación del mestizaje*. “Literatura, pues”, sentencia. “Y literatura mestiza. Más: gozosamente mestiza, igual que la de la novela. Porque, si no me engaño, toda buena crónica aspira a participar de una triple condición: la del poema, la del ensayo, y la del relato” (16).

Tercero, *la teoría del relato real*. Nos dice Cercas por último que sus crónicas renuncian gustosamente a las categorías del ensayo y del poema, pero responden a la última. “Acaso puedan leerse, una a una, como relatos. Como relatos reales” (16). ¿Qué es un relato real? De entrada, un oxímoron, un sustantivo acompañado de un epíteto contradictorio. La idea es, además, imposible: “Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado: en el relato ficticio domina esto último; en el real, lo primero. Para crear la suya propia, el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella” (17). En rigor, añade, ambas son tareas imposibles. “Lo cierto es que ninguno de los dos puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad”. Y sin embargo, pese a ello, ese es el fin que se proponen las crónicas aquí reunidas: “Yo había ensayado algunas veces la primera operación, la de crear con palabras una realidad autónoma, ficticia, emancipada de la realidad real; por vez primera he ensayado ahora la segunda” (17).

Como es sabido, es en esta misma sección de “La Crónica” donde aparece por primera vez el artículo “Un secreto esencial”, germen de lo que luego sería *Soldados de Salamina*. Las fechas son reveladoras. El artículo se publicaba el 11 de septiembre de 1999. La colección de artículos *Relatos reales* ve la luz en febrero del año 2000. Un año más tarde Cercas escribe *Soldados de Salamina*. La recién creada etiqueta de *relatos reales* se amolda pues como un guante a la búsqueda que desde hacía un tiempo había emprendido Javier Cercas, procurando unir su trayectoria como novelista fantástico (primero) y postmoderno (después) a una historia ceñida a la realidad.

En la que probablemente sea una de las lecturas más estimulantes e incisivas de *Soldados de Salamina*, Kathryn Everly sitúa también el origen de esta novela en las reflexiones teóricas que acabamos de apuntar. Nuestro autor, apunta Everly, explora aquí nuevos modelos narrativos que no tardará en desarrollar. “Cercas investigates and exploits the tension between reality, truth and literary invention, and insists that every story is somehow tied to reality but that the idea of *true story* is inconceivable because it contains some amount of invention” (2010: 85). Leyendo *Soldados de Salamina* podemos ver cómo el narrador protagonista advierte al lector de que lo que va a escribir no es estrictamente una novela, y emplea por primera vez el término “relato real”. Así lo leemos hacia el final de la primera parte del libro:

Mientras mataba el tiempo en el bar esperando la hora de la cena, decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, habría llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron. (*Soldados*: 52).

Más adelante, y de forma un tanto estrafalaria, nos encontramos a la excéntrica e inclasificable novia del narrador convertida en depositaria más bien desgana de sus reflexiones metaliterarias:

Esa misma noche, mientras cenaba con Conchi en un restaurante griego, le anuncié solemnemente que, después de diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo.-

- ¡De puta madre! – gritó Conchi (...) - Espero que no sea una novela.
-No – dije, muy seguro-. Es un relato real.
- ¿Y eso qué es?
Se lo expliqué; creo que lo entendió.
-Será como una novela –resumí-. Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad.
-Mejor que no sea una novela.
- ¿Por qué?
- Por nada –contestó-. Es solo que, en fin, querido, me parece que la imaginación no es tu fuerte.
-Eres un sol, Conchi.
-No te lo tomes así, chico. Lo que quiero decir es que (...) Por cierto, de qué va el libro.
- De la batalla de Salamina
-¿De qué?-gritó. (*Soldados*: 68).

Y sin embargo, sabemos que hay una pieza que no encaja. Esa pieza es Antoni Miralles. Lo señalamos en la parte de esta Tesis dedicada a *Soldados de Salamina*: sabemos que, en la tercera parte, cuando el narrador siente que falta algo para completar su libro, recurre a la ficción e imagina el encuentro con el miliciano que perdonó la vida al falangista Sánchez Mazas. El consejo se lo da nada menos que Roberto Bolaño, insertado como personaje dentro de la novela. Como escribe Kathryn Everly:

The text suggest early on that the meeting between Cercas and Miralles will create the ending of the novel in question. Bolaño, a published and respected writer, acknowledges the importance of a good story when he says: "todos los buenos relatos son relatos reales", but he adds that even if Miralles is not the person Cercas hopes he is, it does not matter to the story. The art of writing something "real" depends of the fabrication of a good story. Cercas interrupts his friend because he guesses that Bolaño will suggest "si no es él, te inventas que es él", which is exactly what happens in the end of the novel. (99).

De hecho, como también coincide Robert C. Spires: “es justamente lo inventado lo que presta un valor trascendente a la obra, lo que convierte un caso un tanto melodramático e inusitado en una contemplación existencial sobre la vida humana” (Spires, 2005: 75-88).

Tanto en *Anatomía de un instante* como en *El impostor*, Javier Cercas empleará una nueva expresión no menos ambigua: “novela sin ficción”. El sentido es el mismo que el de *Relatos reales* hasta tal punto que en la obra de nuestro autor terminarán siendo términos intercambiables. La idea de una novela sin ficción, como la llama Cercas, o la novela de no ficción, como es más comúnmente conocida, “es evidentemente una paradoja en su misma definición, y no debe asombrarnos que semejantes libros sean a menudo objeto de cierta sospecha” (Lodge, 1992: 318). Los géneros se sitúan y codifican en gran medida en los pactos de lectura que se establecen entre el autor y el lector. Ahora bien, esto conlleva serios problemas a la hora de clasificar un gran número de títulos recientes, no sólo los de Cercas. Las contaminaciones entre ficción y no ficción pueden ser consideradas un “defecto de fábrica”, que surge con la misma aparición en el panorama literario de la novela de no ficción. La partida de nacimiento, como ya hemos insistido, corresponde y al mismo tiempo no corresponde a Truman Capote y su *A sangre fría* (1966). Para entenderlo, debemos observar el estatus cambiante de los géneros no ficcionales en la historia de la literatura.

La no-ficción en los orígenes de la novela.

Acerquémonos a esa contradicción. Sabemos que la novela “sin ficción” no es necesariamente más próxima en el tiempo que la novela “con ficción”. Como comentábamos en las primeras páginas de este mismo bloque, las obras de Daniel Defoe a comienzos del siglo XVIII (*True relation of the apparition of one Mrs. Veal; Robinson Crusoe; A Journal of the Plague Year*) se presentan a sí mismas como testimonio auténtico de eventos reales, no como historias imaginadas. Sin salirnos de la literatura inglesa, Thomas Carlyle se veía a sí mismo como historiador y no como novelista, por más que su *Historia de la revolución francesa* (1837) contenga diálogos, persecuciones y descripciones de momentos para las cuales no existen testimonio escrito y que por tanto sólo podían salir de la imaginación novelesca del autor. Cabe decir otro tanto de los *Episodios Nacionales* de Galdós, ejemplo evidente del poder de la literatura puesto al servicio de historias “ocurridas realmente”. En Italia, Alessandro Manzoni se vistió con el traje de detective un siglo antes de Truman Capote. Lo hizo con su *Historia de la columna infame* (1842), una obra que rastrea un caso judicial y que Manzoni decidió extraer y publicar por separado del texto principal de *Los novios* para que nadie pudiera dudar de la veracidad de las torturas que aquí se narran. Y ya en los últimos años de la centuria Emile Zola narra, basándose en recortes de periódicos, lo ocurrido durante una huelga de mineros del norte de Francia en *Germinal* (1885).

En el caso de España, merece la pena detenerse en el caso de Mariano José de Larra. Cuando Andrés Borego decide contratarlo para el periódico *El español* en 1835, *Fígaro* firma un contrato en exclusividad por 20.000 reales al año, cifra desmesurada y casi millonaria. Como periodista, articulista de costumbres y crítico teatral, gozaba de un notable reconocimiento público que superaba con mucho el que obtuvo por su ambiciosa novela histórica, *El doncel de don Enrique el doliente*.

Todo esto ocurre antes de empezar el siglo XX. Escritores de primer nivel se habían asomado ya a las páginas de los periódicos o, en casos como el de Dickens en Inglaterra o Larra en España, habían construido su carrera en ellos. Con todo, en el campo de las artes todavía era posible y hasta corriente aplicar la distinción entre lo serio y lo trivial, lo bueno y lo malo, el arte llamado a perdurar y la escritura efímera. En consecuencia, la luz emitida por la prensa en el terreno de la literatura siguió siendo muy débil. La razón no se debe a la calidad de los textos, que podían ser superiores al de poetas y novelistas, sino a la consideración social. A finales del siglo XIX los articulistas de periódico aún son percibidos como escritores de segundo orden. En cierto modo, lo que va a cambiar este estatus es el desarrollo progresivo de la prensa, la popularización de los medios de comunicación y una creciente “sed de realidad” por parte de los lectores. El cambio es gradual. Es a partir de las primeras décadas del siglo XX cuando los periódicos añaden un nuevo tipo de noticias en sus páginas: “el reportaje”. El término “aparece por primera vez en 1929 en un diccionario francés y en 1931 en un diccionario inglés” (Hobsbawm, 1995: 195). Y de forma paralela se asiste al surgimiento de toda una serie de revistas, *Life*, *Look*, *Time*, *Paris Match*, *Blanco y Negro*, que privilegian artículos de larga extensión con estilo literario, más extensos que la noticia, la crónica o la reseña y que proporciona al reportaje la condición de género literario. Autores como Ernest Hemingway, Theodore Dreiser o Sinclair Lewis comienzan sus carreras en las letras como

periodistas de reportajes o mejor dicho -por emplear la palabra que pronto definirá a esta nueva categoría de escritores- reporteros.

Por los mismos años, en España se forma una primera generación de escritores decididos a narrar la realidad inmediata con los recursos de la literatura de ficción. Entre ellos figuran nombres como los de Gaziél, Plá, Augusto Assia. También Ramón J. Sender, en cuyas obras se funde el relato de los hechos con un discurso autoficticio por parte del autor. Un ejemplo es su *Viaje a la aldea del crimen* (1934), investigación sobre la matanza de Casas Viejas (Cádiz) que acabó convirtiéndose en una denuncia de la represión en el primer gobierno de Azaña. Más adelante, en su serie de nueve novelas, *Crónica del Alba* (1942), Ramón J. Sender combina nuevamente hechos, recuerdos biográficos y narración ficcional:

Igual que los anteriores, este relato es verdad. Los lectores que tengan un poco de memoria recordarán algunas circunstancias patéticas, que refiero tal como mi memoria me lo permite. Recuerdo algunos nombres, pero otros se me olvidan porque deben estar archivados en esa parte del cerebro donde repercute la onda explosiva de las granadas. Y se han disuelto quizá en la perplejidad de lo tremendo. No tengo aquí colecciones de prensa que consultar. Soy fiel a mi memoria y espero que ella sea fiel a la realidad. (1971: 9).

La reciente reedición por parte de una joven editorial del reportaje sobre Casas Viejas (en 2016, apenas unos meses antes de la finalización de esta Tesis), así como la sorprendente resurrección en el panorama editorial de la obra de Manuel Chaves Nogales (mérito en gran medida de la labor filológica realizada por la profesora sevillana María Isabel Cintas), son algunas de las últimas señales que nos indican cómo en los últimos años no ha dejado de aumentar el interés del público por la literatura de no ficción: una sed de realidad que no sólo afecta a los autores del presente, sino que también mira hacia el pasado. En este sentido, cabe apuntar aunque sea someramente un par de apreciaciones. La primera y más evidente: que ya en obras como *Lo que ha quedado del imperio de los zares* (1931), *Juan Belmonte, matador de toros* (1935) o *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España* (1937), escrita durante la misma Guerra Civil española, Chaves Nogales —como un buen número de periodistas de su generación— se perfila como un extraordinario ‘escritor de periódicos’, capaz de combinar el análisis de los acontecimientos políticos con mecanismos narrativos propios de la novela, ya fuera el retrato psicológico de personajes, la descripción de ambientes y situaciones, el diálogo directo, el perspectivismo o la propia autoficción. En cada uno de esos libros, en los que el reportaje se sitúa a la misma altura de calidad estética de la literatura de ficción, hallamos las mismas innovaciones formales que reclamarán como propias los *new journalists* norteamericanos.

La segunda apreciación, tal vez algo más discutible, nos lleva a señalar que, pese a la habilidad como narradores de los periodistas, el canon literario (y específicamente el canon literario español) se ha ceñido casi en exclusiva hasta fechas muy recientes a la novela, la poesía o el teatro. Como escribirá Javier Cercas en el prólogo de *Relatos reales*, mientras el canon en catalán sitúa a Josep Plá en un lugar prominente, el canon español desdeña o coloca en un lugar muy secundario la obra de González-Ruano o la obra de Julio Camba. Como corolario de este principio, cabe añadir que, incluso cuando un autor de principios del siglo XX accede a entrar en el canon, su obra no

ficcional permanece por lo general en un segundo plano en relación a su trabajo novelístico. Sirvan, por citar tres ejemplos fácilmente reconocibles, los nombres de Ramón J. Sender, Arturo Barea o Max Aub.

En resumidas cuentas, lo que se aprecia de fondo tras este fenómeno no es, pues, el hecho de que el periodismo haya alcanzado la altura estética de la novela (como hemos visto, este es un debate espurio) sino que a partir de cierto momento el periodismo o la no ficción comienzan *a ser leídos* como novela, e incluso comienzan a interesar más que la propia novela (y más que la historia). En ese cambio de percepción, como veremos, sí tuvo mucho que decir Truman Capote.

La no ficción contemporánea: escuchar el vinilo de la historia.

Por encima de la forma, el lenguaje, el estilo o el tono, en las relaciones entre el periodismo y la novela existe una línea divisoria que hasta ahora no hemos señalado: el periodismo responde a un criterio de actualidad; la novela, no. La historia menos aún. Mientras que el novelista dispone de tiempo (y mientras que el historiador necesita décadas para tener una perspectiva de lo ocurrido), ese es un lujo que el periodista no puede permitirse: ha de ser testigo directo y narrar lo que ha visto en el menor tiempo posible. El lector que compra un periódico en el kiosco o entra en la edición digital de su diario desea respuestas para una pregunta: ¿qué ha ocurrido? Quizás por eso, al cumplirse 24 horas de su existencia, las páginas del periódico comprado esa misma mañana terminan empleándose para toda clase de usos excepto el de material de lectura.

Así las cosas, podríamos preguntarnos cuál puede ser el interés, tras más de ochenta años, en conocer lo que escribió Ramón J. Sender a propósito de los sucesos en la aldea de Casas Viejas. Actualidad, desde luego, en absoluto. No solamente los hechos son bien conocidos. Es sabido, asimismo, que el reportaje contenía errores de peso, injustas acusaciones contra el Gobierno de Azaña de las que más tarde el propio novelista terminaría arrepintiéndose. Si extendemos esa mirada suspicaz a *Anatomía de un instante*, ¿qué sentido puede tener que Cercas dedique días enteros a estudiar una grabación accidental de Televisión Española del asalto al congreso, cuando en su momento estas imágenes fueron de sobra conocidas y comentadas y difícilmente se podrá decir algo nuevo o desconocido sobre el 23-F?

En un artículo dedicado a *El huevo de la serpiente*, la reedición de las crónicas desde Berlín enviadas en los años 20 y 30 por Eugenio Xammar para los periódicos de Barcelona *La Veu de Catalunya* y *La Publicitat*, el historiador Juan Francisco Fuentes, utiliza un símil esclarecedor: estos textos son el “vinilo de la historia”: nos proporcionan el sonido de una época que no pueden captar los trabajos historiográficos. Su símil pertenece al mundo de la música. Para ciertos melómanos, la tecnología digital, al eliminar las imperfecciones del audio, conlleva una pérdida del encanto y la pureza original de la grabación, cualidades que el disco de vinilo, sin embargo, aún conserva. “Con la historia ocurre algo parecido. Hay ‘impurezas’ del pasado que a menudo no llegan a los libros de historia por un exceso de celo de los historiadores, convertidos en técnicos de sonido obsesionados con eliminar los pequeños defectos del sonido directo del pasado”. De ahí que a veces, según este

historiador, “los libros escritos al hilo de la actualidad, con todas sus incertidumbres e imperfecciones, recojan el espíritu de una época mucho mejor que la versión remasterizada hecha medio siglo después por los historiadores” (Fuentes, 2007). Esos libros serían el vinilo de la historia. En ellos, el pasado aparece con una autenticidad precaria y lejana, pero viva y genuina. Ejemplo de ello serían las crónicas de Xammar, las crónicas de Gaziél, los reportajes de Chaves Nogales. Estos relatos no ofrecen la mirada distanciada, analítica, fría, académica, aséptica del historiador, sino que nos sitúan ante lo que la los hechos narrados tuvieron de vida, de intensidad, de incertidumbre. Nos transmiten la sensación, ajena a la historiografía, de no saber *qué va a ocurrir* después. Transmiten esa “perplejidad de lo tremendo” de la que habla Ramón J. Sender. El lector que en 2016 acude a estos libros no busca tanto conocer los hechos (todavía menos conocerlos en detalle) sino *revivirlos*. También es lo que procura conseguir Javier Cercas: la novela actualiza el pasado, nos lo entrega convertido en un nuevo presente.

El propósito de las páginas que siguen consiste en dotar de una cierta dignidad a ese fracaso. Esto significa de entrada intentar no arrebatarnos a los hechos la fuerza dramática y el potencial simbólico que por sí mismos poseen, ni siquiera su inesperada coherencia y simetría y geometría ocasionales; significa asimismo intentar volverlos un poco inteligibles, contándolos sin ocultar su naturaleza caótica ni borrar las huellas de una neurosis o una paranoia o una novela colectiva, pero con la máxima nitidez, con toda la inocencia de que sea capaz, como si nadie los hubiese contado antes o como si nadie los recordase ya. (*Anatomía*: 25).

Tampoco en *A sangre fría* Truman Capote ofrece información estrictamente novedosa o desconocida. Cuando el libro se publica en 1966 habían pasado ya siete años desde asesinato de la familia Clutter en la localidad de Holcomb (Kansas), así como un año desde la muerte por ahorcamiento de los dos responsables del asesinato: ‘Dick’ Hickock y Perry Smith. No era, como ya hemos visto, la primera novela de no ficción, pero sí marcará antes y un después en el género. En una entrevista concedida a *The New York Times Book Review*, Capote reconoce que llevaba mucho tiempo buscando un tema apropiado para una novela no ficticia, pero fue incapaz de decidirse hasta encontrarse con la noticia del asesinato de los cuatro miembros de una familia en un pueblo minúsculo del medio oeste⁸⁴.

El secreto del interés que despertó *A sangre fría* -y que todavía despierta- no figura exclusivamente en lo morboso del asunto, aunque desde muy pronto se considerase un ejemplo de la fascinación estadounidense por la violencia (un año más tarde, por ejemplo, se estrenaría con colosal éxito de taquilla la historia de la pareja de atracadores *Bonnie and Clyde*). En el plano literario, *A sangre fría* desarrolló como nunca antes se había visto las posibilidades del reportaje periodístico. Es difícil no estar de acuerdo con Roberto Herrscher cuando define *A sangre fría* como

⁸⁴ En una entrevista de Truman Capote con *The New York Times*, el novelista ahondaba en las razones que le llevaron a elegir como tema el asesinato de una familia del medio oeste estadounidense. “The difficulty was to choose a promising subject. If you intend to spend three or four or five years with a book, as I planned to do, then you want to be reasonably certain that the material not soon date”. Véase: Plimpton, George (1966), “The story behind a Nonfiction Novel”, en *The New York Times*, 16/01/1966.

la obra de no ficción más influyente del siglo pasado. Marcó a generaciones tanto de periodistas como de escritores de ficción, y aún hoy es tomada como modelo para quienes practican esta modalidad narrativa. En *El impostor*, nuestro novelista se reconoce deudor de esa misma línea. Así lo ve Justo Navarro en una reseña publicada en *Revista de Libros*: “¿Cómo escribir entonces una novela (es decir, una trama de mentiras obligatorias, si es acertada la teoría de Cercas, tan temeraria y tan extendida) desde la obligación de decir la verdad sobre el individuo real Enric Marco? Javier Cercas cita dos posibles modelos para su empresa: *In cold blood* (1965), de Truman Capote, y *L'Adversaire* (2000), de Emmanuel Carrère” (Navarro, 2015).

La novela de Truman Capote no fue la primera en demostrar el potencial literario del periodismo, pero sí contribuyó a que el público, y también los propios escritores, entendieran que la no ficción podía ser considerada un género tan respetable y digno de atención como la novela. Se trató, según explicaba Truman Capote en su entrevista con el *New York Times*, de la comprobación de una hipótesis: que el reportaje podía constituir una nueva forma de arte. Todo lo demás (el crimen, los asesinatos, el juicio, la naturaleza del mal) era, en palabras del propio autor, algo en realidad secundario (Plimpton, 1966). La jerarquía que situaba al periodismo por debajo de la novela se había alterado definitivamente. “Este libro puso en marcha poco menos que una moda de narrativa documental”, escribe David Lodge (1998: 318). En Estados Unidos *A sangre fría* abrió el camino para que Norman Mailer escribiese *Los ejércitos de la noche*, en 1968 y *La canción del verdugo* en 1979. En paralelo a lo que ocurría en la novela, y alimentándose de ella, en el campo de la prensa estadounidense aparecía una nueva generación de periodistas dispuestos a romper con las pautas vigentes hasta el momento. En 1965 el columnista Peter Hamill llamó a esta escuela *New journalism*, y en 1973 Tom Wolfe se erigió en cabecilla de este movimiento de jóvenes reporteros en una antología recopilada por él mismo y bautizada precisamente así: *Nuevo periodismo*. En la introducción a su libro, Wolfe reprochaba a los novelistas la falta de interés por la realidad y lo que estaba ocurriendo en aquellos años a su alrededor, y por otro lado reprochaba al periodismo tradicional su falta de interés por los recursos que ofrece la ficción.

Como apóstol de una nueva fe, Wolfe llama a tratar las fuentes como personas o como personajes literarios, y a las declaraciones y testimonios como diálogos novelescos. “Cuando se pasa del reportaje de periódico a esta nueva forma de periodismo”, decía, “se descubre que la unidad fundamental de trabajo es ya el dato, la pieza de información, la escena. Por consiguiente, tu problema principal como reportero es, sencillamente, que consigas permanecer con la persona sobre la que vas a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar ante tus propios ojos” (Wolfe, 1984: 46).

En esa misma introducción, Wolfe señala en concreto cuatro técnicas que el *Nuevo periodismo* toma directamente de la novela. 1) Contar la historia usando escenas más que resúmenes. 2) Preferir el diálogo al estilo indirecto. 3) Presentar los acontecimientos desde el punto de vista de alguien que participó en ellos. 4) Incorporar el tipo de detalles y descripciones sobre los protagonistas de la noticia propios de la novela realista. De este modo, y como escribe Manuel González de la Aleja en su estudio *El “nuevo periodismo” norteamericano*, “las innovaciones periodísticas de los años sesenta derribaron muros, para desesperación del erudito investigador” (1990:7). Así, el “nuevo periodismo” habría de suponer la enésima ‘muerte’ de la novela “desde el

instante en el que le ofreció nuevos materiales para enriquecerse y renovarse”. Conviene preguntarse cuánto hereda Cercas de lo que González de la Aleja considera una auténtica “revolución”, cuyo resultado más inmediato no fue otro que el de dar a la novela el “tono adecuado para la realidad cambiante y extraña con que los años sesenta obsequiaban al escritor. Aquel periodismo es el responsable en gran medida del cambio de actitud que se produce en aquellos años en el mundo literario” (1990: 7).

Por otro lado, la inmersión del periodista en la propia historia que relata y el protagonismo del *yo* rompían con uno de los mandamientos de la prensa clásica. Al tomar partido desde un punto de vista subjetivo, individual y con frecuencia personalísimo, la supuesta objetividad de la que hasta ese momento habían hecho gala los periódicos era reemplazada por otra forma “más ambiciosa, más innovadora y más artística” de hacer periodismo (Hamill, 1990: 80).

Una vez alcanzados sus objetivos, explica González de la Aleja, el nuevo periodismo “murió, o se difuminó, cuando su presencia ya no se hizo pertinente o sus innovaciones quedaron definitivamente asimiladas en el mundo en que nacieron” (1990: 7). No obstante, como si fuera un río que aparece y desaparece en el tiempo, cada cambio de generación se habla de la nueva oleada de ambiciosos cronistas o reporteros dispuestos a romper con los supuestos corsés del género. Así, en 2005 Robert S. Boynton publicó una antología llamada: *The “new” new journalism: (El “nuevo” nuevo periodismo)* para hablar de cuáles serían hoy los sucesores y qué ha cambiado en el periodismo literario a partir de Wolfe, Mailer, Hunter S. Thompson y Gay Talese.

Más atención merece, en todo caso, la inesperada edad de oro que desde comienzos del siglo XXI parece vivir la crónica en América Latina y que Leila Guerriero presenta como “una generación de periodistas que escribe sobre temas diversos (...) y utiliza, para escribirlos, técnicas de la ficción: climas, tonos, estructuras complejas” (2014: 80). De la vitalidad del género da testimonio el alud inesperado en las dos últimas décadas de publicaciones especializadas en crónica periodística, tales como *The Clinic*, en Chile, *Etiqueta negra*, en Perú, *El malpensante*, en Colombia, *Marcapasos*, en Venezuela, *Gatopardo* en México, y aunque en menor medida, las digitales *Jot Down* y *FronteraD* en España. Alrededor de esas revistas han cobrado relevancia nombres como los de Alberto Salcedo Ramos, Juan Villoro, Martín Caparros, Gabriela Wiener, Rodrigo Fresán, Juan Pablo Meneses o la propia Guerriero. Han surgido sellos editoriales dedicados en exclusiva a la crónica. Como muestra del fenómeno, sólo en el año 2012 coincidían en el mercado la publicación de dos antologías: *Mejor que ficción* (Anagrama) y *Antología de crónica latinoamericana actual* (Alfaguara).

¿Es algo nuevo? Los periodistas adscritos a esta corriente han sido reconocidos a veces bajo el nombre “nuevos cronistas de indias” y reconocen influencias que van desde el argentino Rodolfo Walsh y su *Operación masacre* hasta el nicaragüense Rubén Darío. Para acercarse desde la academia a estos autores, la profesora María Angulo Egea publicaba en 2014 *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*. Por su parte, el chileno Roberto Herrscher se ha convertido en uno de los principales teóricos del movimiento con su libro *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Parece por lo tanto haber tenido fortuna el término periodismo narrativo, un membrete original para una idea que quizás no lo sea tanto y que

Guerriero retrata como “una mirada –ver, en lo que todos miran, algo que no todos ven- y una certeza: la certeza de creer que no da igual contar la historia de cualquier manera” (2014: 43). La manera de contar esa historia real recurre a las estructuras, climas, tonos, descripciones y diálogos propios de la ficción, acercándose a la atractiva arquitectura de la novela o el cuento.

Cuando Wolfe afirmaba en *El nuevo periodismo* (1973) que lo mejor que se escribía y publicaba en esos años eran las historias reales y no las novelas y cuentos de ficción (obviando tal vez la revolución de autores como Pynchon con *El arco iris de la gravedad* o Don DeLillo con *América*), estaba conectando de alguna manera con la tesis de John Barth en *La literatura del agotamiento*, escrita seis años antes; ambos sienten el envejecimiento de las formas convencionales de narración, pero encuentran respuestas diferentes a aquella crisis: si unos encontraron la salvación de la novela en una literatura autoconsciente, narcisista, dispuesta a exponer sus mecanismos ante el lector y convertir la propia creación novelesca en el asunto central de la historia, la fórmula del *New Journalism* fue la de poner los instrumentos de la ficción al servicio de la realidad.

No es en ningún modo casual que la obra literaria de Javier Cercas transite por los dos puntos, ya que no son caminos excluyentes. En su primer ciclo novelesco (*El móvil*, *El inquilino*, *El vientre de la ballena*) nuestro autor incorpora los hallazgos de la narrativa postmoderna. En su segundo ciclo novelesco (que comienza a partir de *Soldados de Salamina*) incorpora los hallazgos narrativos de la *non-fiction novel*.

Esos hallazgos llegan con la escritura de las crónicas que componen *Relatos reales*: Como reconocía en una entrevista el extremeño: “Yo llegué al periodismo muy tarde y para mí es un deslumbramiento, un gran descubrimiento, y he intentado aprovecharme de cosas del periodismo en los libros que he escrito” (Martín Rodrigo, 2015). De ahí que Roberto Herrscher, el principal teórico del periodismo narrativo, sitúe a Cercas como uno de los precursores de esta corriente, en un capítulo en que coloca a nuestro autor junto a John Hersey, Truman Capote y Gabriel García Márquez. Conviene, no obstante, hacer una precisión. En su estudio sobre *El nuevo periodismo norteamericano*, González de la Aleja sitúa en una dimensión distinta a Truman Capote y Norman Mailer. Son escritores, apunta, íntimamente ligados al *Nuevo periodismo* y sus obras son las que más han perdurado de todas las escritas en esos años. “Pero es importante recordar que ambos son, ante todo, novelistas, y que su intención fue siempre escribir novelas. Esto confiere a su trabajo un carácter especialmente complejo y peculiar” (1990: 8).

Lo mismo cabe decir aquí de Javier Cercas. No nos encontramos ante un periodista que toma elementos de la novela para contar la realidad; nos encontramos ante un novelista que, para contar la realidad, toma elementos del periodismo. ¿Cuál es la diferencia? ¿Qué importancia tiene? ¿Por qué Cercas insiste en que *Anatomía de un instante* es una novela? Para ello nos asomaremos al tercer segmento del triángulo narrativo, aquel que sirve de base para los otros dos: la novela.

Tercer vértice: la novela.

La mera posibilidad de un desmentido me impondrá si cabe la necesidad de ser fiel a los hechos; o mejor: al espíritu de los hechos. Porque sé que este relato va a infectarse de olvidos, omisiones y errores: sé que recordar es inventar, que el pasado es un material maleable y que volver sobre él equivale casi siempre a modificarlo. Por eso, más que a ser veraz y o exacto, aspiro sólo a ser fiel al pasado, quizá para no traicionar del todo al presente. Por eso, y porque a menudo la imaginación recuerda mejor que la memoria, sé también que aquélla rellenará los vacíos que se abran en ésta.

Javier Cercas. *El vientre de la ballena*

La formación como escritor de Javier Cercas está condicionada, como veíamos al trazar su biografía, por tres ambientes culturales diferentes: la Extremadura de su infancia, que permanece en su memoria a través de los relatos y el pasado familiar; la Cataluña de su juventud y primera madurez, donde desarrolla su fiebre por la lectura y el deseo de dedicar su vida a la novela; y en tercer lugar el ambiente universitario de su etapa en Estados Unidos, donde toma contacto con las últimas corrientes de la literatura norteamericana. Entre todos estos ambientes se percibe una continuidad de fondo, que da lugar a una identidad fronteriza recurrente en los conflictos vitales de sus personajes. De forma similar, sus textos se mueven en una frontera de límites inciertos. Es en 2009, tras la publicación de *Anatomía de un instante*, cuando puede decirse que Cercas termina de configurar el triángulo que comprenden sus obras: la historia, el periodismo, la novela.

Acabamos de ver que *Anatomía de un instante* puede ser leído como una crónica periodística. En el primer epígrafe veíamos que también cabe ser entendido como un ensayo historiográfico. ¿Qué razones llevan a Cercas a considerar *Anatomía de un instante* como una novela? Podríamos hablar, como ya hemos hecho, de la forma. La razón más elemental, explica el autor nacido en Ibañeta, es que “aunque también he practicado el ensayo y la crónica, en este libro no he operado como un cronista o como un ensayista, sino como un novelista; es decir como un escritor embebido en las técnicas de la novela y dispuesto a echar mano de ellas” (*Punto ciego*, 37). Al enunciar los presupuestos de su poética, Cercas concede una importancia capital a la disposición del material narrativo, que se refleja en toda una serie de elementos. La estructura, afirma, es novelesca, al igual que muchos procedimientos técnicos: “desde el empleo del discurso indirecto libre hasta la organización del texto a través de repeticiones y variaciones de determinadas frases o ideas, como en una composición musical”. Lo mismo cabe decir de la combinación de múltiples perspectivas sobre el intento de Golpe de Estado, como también de la “visión ambigua y poliédrica de la realidad que a través de ellos se ofrece” (37).

Mi preocupación capital mientras escribía el libro, en fin, fue la forma, y un escritor en general –y un novelista en particular- es ante todo alguien preocupado por la forma, alguien que siente que en literatura la forma es el fondo y que piensa por ello que sólo a través de la forma – a través de la reescritura y reelaboración virtualmente inacabables de las frases y la estructura de un libro- es posible acceder a una verdad que de otro modo resultaría inaccesible. (*Punto ciego*: 38).

Esta última línea nos conduce a una de las claves de la poética cercasiana. En sus libros, Cercas no busca las respuestas del periodismo o de la historia. El periodista o el historiador desean acercarse con la mayor exactitud posible a la realidad de los hechos. Descartan, con este fin, cuanto haya de accesorio o casual en el relato, huyendo de digresiones, teorías o hipótesis. Mientras la historiografía busca una cierta unidad y coherencia de significado, la novela permite lo múltiple, lo irónico, la variedad de significados; no siempre cierra los interrogantes que plantea, o si da respuestas éstas son, según Cercas, ambiguas, no taxativas, esencialmente irónicas. Por ese mismo motivo, la búsqueda de tales respuestas debe reflejarse en el plano estilístico y lingüístico. Sus libros nacen de preguntas propias de la novela, que se responderán mediante los mecanismos de la novela.

La cosmovisión cercasiana opera en función de una serie de círculos concéntricos. Así pues, observaremos primero cuáles son esas preguntas y cuáles esos mecanismos para responderlas. Con esa búsqueda cerraremos este epígrafe y nos acercaremos al interrogante con la que cerraremos este último bloque: ¿Cuál es, según nuestro autor, esa verdad que solo pueden proporcionar las novelas?

En primer lugar, las preguntas. Afirma Cercas que los géneros se distinguen tanto por sus recursos formales como por el tipo de preguntas que plantean. Ante el intento de golpe de Estado un libro de Historia, por ejemplo, se preguntaría: ¿Qué ocurrió en España el 23 de febrero? O llevando la cuestión más lejos: ¿Quién fue Adolfo Suárez? ¿Qué supuso el gobierno de Adolfo Suárez para la historia reciente de España? ¿Qué motivos explican la caída en desgracia de Adolfo Suárez? La tarea de encontrar respuesta a estos interrogantes la cumplió, con una eficacia sobresaliente, el historiador Juan Francisco Fuentes en su libro *Adolfo Suárez: la historia que no se contó* (2011), un documentadísimo y muy logrado libro de historia que recorre la biografía del primer presidente electo tras la muerte de Franco, desde sus inicios en la burocracia del Movimiento franquista hasta el ocaso de su carrera política y la victoria del Partido Socialista en 1982. Cercas, en cambio, considera que su libro debe partir desde un lugar diferente. Su tarea es de naturaleza distinta:

Es muy improbable que un libro de historia o un ensayo formulase la pregunta central que formula *Anatomía de un instante*, ¿por qué permaneció Adolfo Suárez sentado en su asiento el 23 de febrero mientras las balas de los golpistas zumbaban a su alrededor en el hemicycleo del Congreso de los diputados? (38).

En el camino hacia una respuesta serían indispensables los instrumentos del historiador, del periodista, del ensayista, del biógrafo, del psicólogo, pero hace falta combinarlos todos, pues la pregunta no pertenece a esos territorios. Es, de acuerdo con Cercas, una pregunta moral; una pregunta muy parecida a la que se plantea, por ejemplo, en *Soldados de Salamina*. ¿Por qué un soldado republicano salvó la vida de Rafael Sánchez Mazas? Esas preguntas refulgen en el centro del libro. Y resulta imposible formularlas, escribe Cercas, sin que ello afecte al armazón de la novela, a su forma.

En segundo lugar, por tanto, las formas. ¿Qué mecanismos se ponen aquí en marcha? La disposición formal de *Anatomía de un instante* se basa en la multiplicidad, en el juego de

perspectivas, en la visión que del golpe del 23 de febrero poseen tres personajes muy diferentes (Suárez, Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo). La historia está contada esencialmente desde tres puntos de vista. Y a ellos se añaden otras tres visiones: la de los espadones que se levantaron en armas aquel día (el teniente coronel Tejero, el general Milans del Bosch y el general Armada). Cada uno de estos personajes ofrece un ángulo diferente para entender lo ocurrido aquel día y para entender el gesto de Adolfo Suárez. Además, ese principio de duplicación y múltiples perspectivas se apoya en un juego paralelo de registros lingüísticos y discursos narrativos que giran en espiral, acercándose lentamente al momento decisivo y dotando a esta obra de una intensidad narrativa ausente en el discurso ensayístico o historiográfico.

Como lectores, es difícilmente evitable que al leer las páginas de *Anatomía de un instante* nos terminemos preguntando: ¿Qué sucede aquí? De repente el narrador confiesa sus dudas, nos lleva atrás y adelante en la historia, cambia el punto de vista y afirma que tal vez no llegue a encontrar en ningún momento la respuesta que busca. Javier Cercas goza de algunos privilegios del novelista, pero no de todos.

Tanto en *Anatomía de un instante* como en *HHhH* se presenta lo que Mas'ud Zavarzadeh denomina “birreferencialidad”, o lo que es lo mismo: una determinada modalidad narrativa en la cual coexisten elementos factuales (que remite a ciertos hechos de la realidad), junto a elementos ficticios (inevitables en el proceso de narrativización de estos hechos). En su artículo “El relato en la encrucijada. La (otra) Historia en la novela de no ficción latinoamericana”, Carolina Castillo enumera algunos de estos procedimientos formales, tales como el empleo de monólogos interiores, la construcción de personajes, la pluralidad de puntos de vista, la técnica del suspense o la manipulación del orden temporal.

Pues bien, a la luz de estas ideas, podemos acercarnos a las consecuencias que se derivan de esta constelación de procedimientos. “Se trata de la puesta en relato de aquello que muchos han señalado como la disolución de los límites entre el espacio de lo ficticio o la realidad, o la puesta entre comillas de conceptos tales como realidad, verdad y ficción”, escribe Carolina Castillo. “Por una parte, estos textos exponen un campo externo: la inevitabilidad y contundencia de los hechos. Por otra evidencian – a partir de la narración – el campo interno que los configura, aquello que Truman Capote denominó *altitud poética*” (Castillo, 2002).

A tenor de lo expuesto por esta académica argentina, esta literatura resignifica el pacto de lectura realista. En estas novelas los autores plantean una apuesta que, atendiendo a la pretendida “verosimilitud”, apunta a la determinación de la verdad en torno de los hechos narrados. Todo ello obliga a replantearse no sólo la noción de “novela”, sino también lo que entendemos por “verdad”.

Primero, el concepto de novela se engloba en la definición que Julia Kristeva propone a partir de la idea de proceso, una forma genérica o espacio textual cuya naturaleza no es otra sino “un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o dicho en palabras actuales, una transformación” (Kristeva: 1974, 22).

Segundo, en íntima conexión con lo anterior, “la verdad emerge en estos textos como creación discursiva” (Castillo, 2002). Una de las enunciaciones más claras de esta misma idea

corresponde a la escritura Elena Ferrante, quien en una entrevista en *The Paris Review* argumentaba que la *verdad*, en literatura, es una cuestión de técnica: “Sin las palabras correctas, sin una larga experiencia en ponerlas juntas del modo correcto, nada parece vivo o verdadero (...) La verdad literaria es enteramente una cuestión de redacción y es directamente proporcional a la energía que se imprime en cada frase” (Ferrante, 2015).⁸⁵.

Se trata de una idea característica de la postmodernidad: la verdad de los hechos no existe de manera previa o independiente a su enunciación. Recordemos que en *La verdad de las mentiras*, Mario Vargas Llosa postulaba que la idea de *verdad* en una novela no depende tanto de la exactitud factual a los hechos como de la *verdad* que logre transmitir. “Conviene pisar con cuidado”, escribe el Nobel peruano, “pues este camino está sembrado de trampas y los invitadores oasis suelen ser espejismos” (2002:16):

Porque no es la anécdota lo que decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en lenguaje, al ser contados, los hechos sufren una profunda modificación (...). Al elegir unos [hechos] y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe; esto, entonces, muda de naturaleza, *lo que describe* se convierte en *lo descrito*. (2002: 18).

Heredero de la concepción de Vargas Llosa, Javier Cercas defiende igualmente tanto en sus entrevistas con la prensa como en sus ensayos críticos la búsqueda de una cierta clase de verdad únicamente accesible a través de la creación literaria. “La mejor literatura es la que no suena a literatura, sino a verdad”, declaraba en 2016 al diario argentino *La Nación*:

Cuando hablamos de novelas vaciadas de ficción, mi actitud es de expectativa. Hay que ser paciente. Esperar a ver qué te da la realidad. La realidad te da muchas cosas. El desafío de buscar todo el tiempo la verdad. La verdad literaria. Tienes que buscarle forma a la verdad literaria. Darle forma a lo real. La literatura es lo que no suena a literatura. Toda la mejor literatura es la que no suena a literatura; es decir, lo que suena a verdad. Las novelas, las vaciadas de ficción y las que no, comparten una única obligación: ampliar el conocimiento de lo humano. (Sivak, 2016).

⁸⁵ La respuesta completa, bastante más extensa, aparece recogida en la entrevista de *The Paris Review*, nº 228. Preguntada por el significado de la sinceridad en la literatura, Ferrante responde: “As far as I’m concerned, it’s the torment and, at the same time, the engine of every literary project. The most urgent question for a writer may seem to be, What experiences do I have as my material, what experiences do I feel able to narrate? But that’s not right. The more pressing question is, What is the word, what is the rhythm of the sentence, what tone best suits the things I know? Without the right words, without long practice in putting them together, nothing comes out alive and true. It’s not enough to say, as we increasingly do, These events truly happened, it’s my real life, the names are the real ones, I’m describing the real places where the events occurred. If the writing is inadequate, it can falsify the most honest biographical truths. Literary truth is not the truth of the biographer or the reporter, it’s not a police report or a sentence handed down by a court. It’s not even the plausibility of a well-constructed narrative. Literary truth is entirely a matter of wording and is directly proportional to the energy that one is able to -impress on the sentence. And when it works, there is no stereotype or cliché of popular literature that resists it. It reanimates, revives, subjects -everything to its needs” (Ferrante, 2015).

Unos años antes, en otra larga conversación concedida a Fernando del Val, la misma idea aparece algo más desarrollada:

Como las preguntas de los periodistas no suelen diferir, tienes ocasión para especular respecto al mismo tema y al mismo libro. “Si me preguntan cómo llegué a la forma de *Las leyes de la frontera* -diálogo, cuatro narradores [el periodista que interroga, oculto, es el más importante]-, tengo que pararme a pensar. La primera respuesta es elemental, pero muy importante: por eliminación. Siempre hago las cosas así, por eliminación, aunque en este caso de manera más evidente. Yo escribo y escribo hasta que alcanzo la forma que me pide cada historia. Y sé que la he encontrado cuando lo que cuento suena a verdad. La literatura, contra lo que la gente piensa, no es lo que suena bonito ni a literatura, sino lo que suena a verdad. -¿Eso acerca más la literatura a la ciencia que al arte? -El arte también busca la verdad, pero la verdad del arte y de la ciencia –como la de la literatura y de la historia- son distintas. No hablo de una verdad concreta, factual, sino de una verdad moral y universal. (Del Val, 2015).

Esa verdad depende de la forma, de la maestría de la prosa, es una cuestión de pericia por parte del narrador. En *La verdad de las mentiras*, Vargas Llosa defiende que la verdad de las novelas no reside en su precisión factual.

La verdad de la novela no depende de eso. ¿De qué entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. (20).

Cercas, en cualquier caso, puntualiza. Esta no es una búsqueda ontológica, trascendente. Conviene eliminar de la ecuación cualquier tentación mística. Nuestro escritor busca, según asegura, lo que suena a verdad, lo que produce la sensación de verdad, el efecto de verdad. Y esa verdad no es taxativa, ni puede formularse ni resumirse de forma explícita. La sensación de autenticidad nace, precisamente, de la propia indagación. Por este motivo resulta extraordinariamente iluminadora la cita que Javier Cercas sitúa al comienzo de *El punto ciego*:

Si me dieran a elegir entre buscar la verdad y encontrarla, elegiría buscar la verdad. G.E. Lessing

La frase de Lessing encierra en sí misma el espíritu del ensayo *El punto ciego*, al tiempo que revela el principio rector de la poética de Cercas a partir de *Soldados de Salamina*. La única posibilidad de entrever o acariciar esa verdad universal se produce con su búsqueda, en este caso una búsqueda infinita e imposible que prioriza el carácter literario por encima del periodismo y la historiografía. No obstante, y como veremos en el epígrafe con el que cerraremos a continuación este capítulo, a diferencia de “la verdad de las mentiras” defendida por Vargas Llosa, Cercas postula la posibilidad de ofrecer en sus textos una verdad de otro tipo, no solamente literaria, sino en la que se fusionan la verdad de la historia y la verdad de la novela. Es lo que nuestro autor ha llamado “la tercera verdad”.

7.6. Plegando los lados del triángulo: la tercera verdad

Antes de pasar al último tramo de la Tesis, no obstante, nos queda una pregunta por responder. Hemos todavía de mirar la imagen al completo. ¿Cuál es el resultado que se obtiene al combinar Historia, periodismo y literatura? ¿Qué reacción química se obtiene al mezclar todos estos elementos? O de otro modo: ¿En qué consiste esa “tercera verdad” de la que habla Javier Cercas?

Si volvemos al análisis de Carolina Castillo, coincidimos con ella en que la novela de no ficción construye una lógica propia. Crea un recorrido que a partir de la usurpación del periodismo y la historia contribuye a la configuración de un imaginario social y postula una nueva interpretación del pasado. En concreto, Castillo toma por objeto de estudio la novela latinoamericana. Ocurre aquí algo similar a lo que veíamos en el caso de lo real maravilloso. Ni lo real maravilloso ni la literatura de no ficción nacen en los territorios comprendidos al sur de los Estados Unidos. Sin embargo, y hasta es posible que tal vez por razones muy semejantes, toda una serie de factores que habrían contribuido a que el género arraigase con fuerza en los países de Hispanoamérica. La compleja y a menudo traumática historia reciente de América Latina ha provocado dos clases de respuestas literarias: una de carácter antirrealista, que convoca elementos mágicos; y otra que procura no apartarse un milímetro de los hechos. Aunque parecen dos direcciones literarias en cierto modo antagónicas, lo cierto es que autores como García Márquez han saltado cómodamente de un lado a otro en ese jardín de senderos que se bifurcan para acabar llegando a un mismo destino. De nuevo recordando las palabras del Nobel colombiano: “es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel” (García Márquez, 2012: 21). En su discurso de aceptación, Gabo describe momentos como el Golpe de Estado de Pinochet, la toma del Palacio de la Moneda, el discurso de Allende y el drama de los desaparecidos como un siniestro cuento de hadas.

Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad. (2012: 21)

La historia decididamente convulsa que comparten la práctica totalidad de estos países (entre los que haríamos mal en excluir a España), unida a la proliferación de gobiernos dictatoriales y a la falta de libertades informativas, supone en sí misma una invitación para que los novelistas emprendan sus propias investigaciones sobre asuntos sin resolver a los que ni prensa, ni autoridades, ni historiadores han prestado la suficiente atención. En el caso de América Latina, estas investigaciones literarias constituyen “horizontes en la búsqueda de la verdad” (Castillo, 2002), ya sea por medio de la recopilación de testimonios, la denuncia, la contramemoria o el recuerdo de los hechos en un recorrido diferente al discurso oficial. No es enteramente circunstancial que haya quien sitúe el nacimiento de la *non fiction novel* en Argentina, cuando Rodolfo Walsh comienza a recoger testimonios de partidarios de Perón que habían escapado a un fusilamiento del Gobierno

militar del que ningún medio dio cobertura. Para que su novela *Operación masacre* (1957) contagiase al lector el pánico vivido por los supervivientes, Walsh decidió darle un formato puramente narrativo, pero al mismo tiempo llegó al convencimiento de que añadir la más diminuta partícula de ficción anularía por completo la capacidad de denuncia de su libro. Walsh, que repetiría la fórmula con *¿Quién mató a Rosendo?* (1968) temía que alguien pudiera acusarle de traficar con verdades y adulterar los hechos.

Es el mismo caso de Elena Poniatowska en México, que en 1971 publicaba *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, hasta el momento el documento más exhaustivo sobre la matanza de 65 estudiantes por parte de tropas militares en octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas. Es, igualmente, el caso del chileno Jorge Edwards, con *Persona non grata* (1973), quien se convertiría en el primero escritor de prestigio en dar cuenta de la dimensión totalitaria y represiva de la Cuba de Fidel Castro a través de una narración novelada de sus experiencias como embajador de Salvador Allende en la isla. Para describir las catacumbas siniestras de la dictadura de Pinochet, Alejandro Witker recoge relatos de desaparecidos en *Prisión en Chile*. Y para denunciar la fiebre del populismo en Argentina, Tomás Eloy Martínez escribe, renunciando a la invención, *Santa Evita*.

En muchas de estas novelas, como en *Noticia de un secuestro*, de García Márquez, lo que encontramos, de acuerdo con Carolina Castillo, es el intento de abordar el pasado de un modo transversal, a partir de un episodio significativo que irradia significado sobre la historia reciente. Lo mismo cabe decirse de *Soldados de Salamina* y de *El impostor*. En el ejemplo que nos ocupa, en *Anatomía de un instante* la pregunta sobre el gesto de Suárez se configura como el motivo inicial, “el punto de entrada para el conocimiento” (Castillo, 2002). La narración de Cercas –otro rasgo que comparten la mayoría de novelas no ficcionales– se vertebra a la manera de las novelas negras o las novelas detectivescas. “Se estructura a partir de un enigma central, que busca ser desvelado” (2002). Hay un interrogante inicial, que actúa como eje de gravedad, como un misterioso cráter sobre el que gira el episodio más extraño de la transición española. Pero *Anatomía de un instante* es un intrincado laberinto que contiene más puertas. Si bien el gesto de Adolfo Suárez es el punto clave de la narración, simultáneamente Javier Cercas presenta toda una serie de interrogantes y zonas oscuras que rodean el golpe de Estado del 23 de febrero.

El propósito de arrojar luz sobre estas zonas de sombra exigirá a nuestro autor el empleo de todos los mecanismos propios del arte literario. Este mecanismo es extensible a la mayor parte de las obras citadas. Hallamos en ellas un entramado complejo, “de continuos cortes temporales, pluralidad de voces y discursos, citas y menciones recurrentes a fuentes de diversa índole” (2002). La historia, en conclusión, se expande, multiplicando las hipótesis y versiones que determina cada uno de los interrogantes. De tal modo que estas novelas, según Castillo, “construyen una lógica propia, cifrada en las combinaciones posibles que ofrece el relato. No establece verdades unívocas ni absolutas, pues construye el acontecimiento” (2002).

En esa construcción del acontecimiento, Javier Cercas va a mostrarse muy escrupuloso en su afán documental. El lector concluye el relato de *Anatomía de un instante* y lo primero que encuentra son tres páginas de bibliografía en letra minúscula. Más revelador si cabe: a continuación, siguen veinte páginas de notas y aclaraciones (*Anatomía*: 443-462), algunas de ellas tan puntillosas como

para señalar la existencia de dos o más fuentes documentales para confirmar la autenticidad de cada frase que Cercas pone en boca de sus protagonistas. No es frecuente, en modo alguno, encontrar novelas que se hacen acompañar de un andamiaje bibliográfico y un apéndice final. Se trata de un añadido exclusivo de *Anatomía de un instante* y que refleja tanto el bagaje de Cercas en la Universidad y su forma académica de aproximarse a los hechos como un empeño manifiesto para que la veracidad histórica de su relato no pueda ser rebatida.

Y aun con todo ello, nuestro autor insiste en que el resultado de su trabajo se mida por los parámetros de la literatura. ¿Significa ello que debe juzgarse como cualquier otra novela? En el caso de una ficción pura el pacto con el lector resulta menos espinoso. “Una ficción fracasa o triunfa por ella misma”, ha escrito el Nobel peruano, “por el vigor de sus personajes, la sutileza de su anécdota, la sabiduría de su construcción, la riqueza de su prosa, y no por el testimonio que ofrece del mundo real” (2003: 73). Ninguna novela, ni siquiera las pertenecientes al universo de la fantasía, pero menos aún las que describen hechos ocurridos en la historia, dejan de tener vínculos poderosos o irremediables con lo que Vargas Llosa llama la vida cruda, la no inventada, la vivida.

El cotejo entre ambas realidades –la de ficción y la real – es prescindible en términos artísticos, pues para saber si una novela es buena o mala, genial o mediocre, no hace falta saber si fue fiel o infiel al mundo verdadero, si lo reprodujo o lo mintió. Es su intrínseco poder de persuasión, no su interés documental, lo que determina el valor artístico de una ficción. (73).

En la teoría novelística del peruano, esto ocurre así en las ficciones. Es por ello que no importa, por ejemplo, que *Crónica de una muerte anunciada*, inspirada originalmente en un suceso real, altere por completo los hechos. Santiago Nasar, protagonista de la novela de Gabriel García Márquez y personaje de ficción que sirve sin saberlo de chivo expiatorio para que los hermanos Vicario recuperen el honor perdido de su hermana, apenas guarda una relación muy lejana con Cayetano Gentile, una persona real asesinada en 1951 en el departamento del Sucre (Colombia) tras una boda que terminó en vergüenza para la familia. La correspondencia entre lo que relata *Crónica de una muerte anunciada* y lo ocurrido treinta años atrás en el Sucre no tiene la menor relevancia para el lector. Preguntarse si las cosas ocurrieron como se cuenta en la novela es irrelevante. Es más: jamás ocurrieron como se cuenta en la novela.

García Márquez, que conocía de primera mano la historia real a través nada menos que del relato de su madre, testigo de los acontecimientos, transgrede impunemente el afán de fidelidad a los hechos, quebrantando no sólo las normas de la objetividad, sino las de las leyes físicas que rigen el mundo, con personajes que pasan meses sin dormir o que siguen en pie y pasean por medio pueblo con las vísceras al aire tras recibir una lluvia de cuchilladas letales. *Crónica de una muerte anunciada*, pese a su título de carácter periodístico, parte de una traición a la realidad. Una traición que sin embargo revela una verdad más profunda, más honda, de carácter universal. Como diría Vargas Llosa:

¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están ellos compuestos de palabras? ¿No encierran acaso el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? La respuesta es: se trata de sistemas opuestos de aproximación a la real. En tanto que la novela se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos. La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en cada caso. (2003: 20).

Hasta aquí, lo que escribe el autor de *Conversación en la catedral*. A partir de aquí, lo que postula Cercas. Leyendo *El punto ciego* puede observarse una influencia muy notable de *La verdad de las mentiras*, de tal forma que no sería excesivamente osado interpretar la poética de nuestro autor como una continuación o una evolución de la poética de la ficción postulada por el Nobel peruano. Al defender Cercas las razones por las que *Anatomía de un instante* puede considerarse una novela, esta herencia se nos descubre con pasmosa nitidez. Obsérvese, por ejemplo, las similitudes entre el párrafo anterior de Vargas Llosa y el siguiente argumento de Javier Cercas:

Vuelvo por última vez a *Anatomía de un instante*. Más arriba dije que esta novela trata de contar el golpe del 23 de febrero de 1981 y el triunfo de la democracia en España de una forma veraz y precisa, como los contarían un historiador o un cronista. ¿Significa esto que, en mi opinión, la novela puede contar la historia mejor que la historia, o como mínimo igual que ella? ¿Significa que la novela puede sustituir a la historia? De entrada, mi respuesta es no. La historia y la literatura persiguen en principio objetivos distintos; podríamos decir que ambas buscan la verdad, pero sus verdades son opuestas. (*Punto ciego*: 48).

Cercas cita el famoso pasaje de la *Poética* de Aristóteles que distingue entre verdad y poesía para afirmar que la verdad de la historia, “sería una verdad factual, concreta, particular, una verdad que busca fijar lo ocurrido a determinados hombres en un determinado momento y lugar”, mientras que, por el contrario la verdad de la literatura “sería una verdad moral, abstracta, universal, que busca fijar lo que nos pasa a todos los hombres en cualquier momento y lugar” (*Punto ciego*: 48). Esta distinción sin lugar a dudas era válida para Aristóteles, y también la poética de *La verdad de las mentiras* es válida para el modo en que el peruano concibe la novela. Esos dos modos de hallar la verdad explican por qué García Márquez arroja bien lejos de sí la obligación de ceñirse a los hechos para moverse exclusivamente en las coordenadas de la ficción. En *Crónica de una muerte anunciada* el interés del autor no reside en averiguar qué había ocurrido treinta años antes en un pueblecito del caribe colombiano o las razones por las cuales un inocente pagó con su vida el deshonor de una mujer en su noche de bodas, sino otro distinto: partir de una historia particular para dar con una historia universal, emanciparse de lo real para dar forma a un cuento de elevada transcendencia simbólica sobre el honor, la fatalidad y la muerte.

En *Anatomía de un instante*, sin embargo, las dos verdades, la factual y la universal, procuran converger. El hiato entre ambas no es tal. Cercas no renuncia a conocer y narrar todos los detalles que rodean la caída en desgracia de Adolfo Suárez y la trama golpista del 23 de febrero. Tampoco renuncia, a su vez, a dotar al contenido de su libro de la atmósfera, las simetrías, los códigos y en última instancia la fuerza simbólica de la mejor literatura. En sus páginas conviven los dos sistemas en principio antagónicos de aproximación a lo real. No hay manera de determinar si lo

que leemos obedece al discurso historiográfico o al discurso literario porque la narración parece discurrir en una línea fronteriza entre ambos o ser ambos a la vez, un punto de vista casi imposible en el que la verdad de la historia y la verdad de la literatura habrían dejado de ser contradictorias y formarían una sola. De ahí que, pese a poder ser leído como una novela, *Anatomía de un instante* no pueda ser juzgada exclusivamente desde una perspectiva literaria, como una creación artística semejante a una sinfonía o un poema⁸⁶.

Entendido de esta manera, o al menos según lo entiende Cercas, *Anatomía de un instante* puede ser visto “como un libro que ambiciona reconciliar las verdades irreconciliables de la historia y la literatura” (*Punto ciego*, 49). Todo ello lo convierte en “un libro raro, un libro contradictorio (...) un libro imposible”: Pero en esa búsqueda de lo imposible ocurre lo inesperado, el autor nos dirige hacia otro lugar distinto, una tercera verdad:

Quizá también es eso: un libro donde, idealmente, la verdad histórica ilumina a la verdad literaria y la verdad literaria ilumina a la verdad histórica, y donde el resultado no es la primera verdad ni la segunda, sino una tercera verdad que participa de ambas y de algún modo las abarca. (49).

Para apreciar en toda su escala esta tercera verdad, esta combinación de perspectivas exige de parte del lector dar un paso atrás y contemplar el cuadro completo. Regresando a Sergio Vidal, hemos observado que en *Anatomía de un instante* conviven tres géneros (histórico, ensayístico-periodístico y novelístico) en una transición fluida, sin que ninguno eclipse por absoluto a los demás. Una narrativa triangular, subraya Vidal, “que perfecciona modelos anteriores en lo que puede considerarse una ruptura y ampliación del canon” (2016).

Cercas es un ejemplo destacado, y también el que más ha teorizado al respecto, pero no es ni mucho menos el único narrador contemporáneo que se mueve en esta zona triangular, que favorece el contagio y la hibridación de los géneros y que cuestiona los límites entre ellos. De modo significativo, y para enlazar esta última parte con apartados anteriores de nuestra Tesis, el cordón que une a todos estos discursos reside en la propia figura del narrador:

Para ello ha sido necesaria una incorporación de la figura del autor en el texto, representada en el narrador que, mediante la exposición de sus objetivos y de los resultados de sus investigaciones, alcanzará a explorar satisfactoriamente temas que en el pasado permanecían restringidos a los historiadores. La historia ya puede ser tratada debidamente sin recurrir a la ficción y sin abandonar necesariamente el terreno de la novela. (Vidal, 2016).

El narrador actúa como la pieza clave o la dovela que, en arquitectura, sostiene los elementos de un arco. Su presencia es inseparable a la clara voluntad de género que asoma en la actual narrativa de

⁸⁶ Así lo expresa nuestro autor en su ensayo: “Es cierto que *Anatomía* persigue al mismo tiempo esas dos verdades antagónicas: busca una verdad factual, que atañe sobre todo a determinados hombres de la España de los años setenta y ochenta; pero también busca una verdad moral, una verdad que atañe sobre todo a quienes, con un oxímoron, el libro denomina héroes de la traición” (*Punto ciego*: 49).

no ficción. Esta es, de hecho, la pieza que Javier Cercas descubre en *Soldados de Salamina*, perfecciona en *Anatomía de un instante* y que reaparece con toda solidez en *El impostor*. Hacia el final de su artículo, Sergio Vidal postula que esa emergencia del narrador ha permitido que el género mixto que en su origen fue la novela, donde confluían manifestaciones literarias de toda índole, haya vuelto a situarse en el centro de la literatura en nuestros días. “La novela, que se afianzó como género gracias al modelo decimonónico y que, tras varias transiciones, volvió a manifestarse gracias a la adopción de la técnica objetivista por parte del periodismo literario, accede ahora a los géneros historiográficos” (Vidal, 2016). Lo hará, eso sí, valiéndose de la misma técnica, aunque esta vez a través del uso de la primera persona.

Esa fusión, concluye Vidal, no hace sino juntar en un mismo discurso textual los dos grandes elementos “que han determinado la evolución de la novela a lo largo del siglo pasado, y que apuntan definitivamente hacia un nuevo modelo de cara al futuro” (2016). Ciertamente: *Anatomía de un instante* puede ser leído como un libro de historia, como una crónica periodística o como una novela. Pero el libro no es la suma de sus partes: es todas sus partes. El triángulo narrativo que conforma el cosmos por el que se mueve Javier Cercas no puede entenderse enfocándose en uno solo de los lados. De la combinación entre ellos surge un nuevo tipo de verdad y una nueva propuesta de literatura que procura ensanchar los moldes de la novela. La dimensión total solo se reconoce al mirar el conjunto.

Ahora bien, al igual que este principio es válido para entender la novela como relato real, si queremos llegar al corazón de la poética de Javier Cercas esta idea ha de hacerse extensible y unirse a cada uno de los aspectos sobre su obra que hemos estudiado en los dos grandes bloques anteriores de esta tesis: “La novela como testimonio del pasado” y “La novela como búsqueda de la identidad”. Solo uniéndolos todos ellos llegaremos a alcanzar una visión completa sobre nuestro autor.

En *The art of fiction*, el británico David Lodge inserta una aclaración en su capítulo final. Tras analizar cincuenta aspectos que conforman el llamado “arte de la ficción”, reconoce que muchos de los ejemplos y obras que utiliza en su libro podrían fácilmente saltar de un capítulo a otro.

No insistiré en lo que quiero demostrar: sencillamente, que las decisiones sobre aspectos o componentes determinados de una novela nunca existen como algo aislado, sino que afectan a todos sus otros aspectos y componentes y se ven afectados por ellos. (1998: 360)

Lodge emplea un símil tomado de la palabra *Gestalt*, que tanto en castellano como en inglés suele traducirse como “forma” o “figura”, pero cuyo significado original en alemán contiene matices más sutiles, al referirse a una estructura que no puede ser dividida, ni descrita como una mera suma de sus partes. La metáfora que proponemos es semejante a la de una sinfonía, dividida en varios movimientos y que implica el trabajo de todos los instrumentos de una orquesta. Para entender la música de un gran compositor resulta necesario reconocer la vibración de las cuerdas, los vientos y tambores, pero la emoción únicamente se produce al escuchar todos ellos a la vez. Ese será el propósito de las últimas páginas de nuestra investigación: mostrar cómo cada uno de los aspectos

estudiados a lo largo de la Tesis afecta y se ve afectado por los demás. No sólo eso. Apreciaremos al finalizar que cada una de las obras literarias de Cercas se encuentra tejida por un hilo invisible a las anteriores, configurando entre toda una amplísima red de intersecciones, respuestas, discusiones y relaciones que forman un único libro, un solo libro, el libro que explica quién es Javier Cercas detrás de todas las máscaras y todos sus personajes.

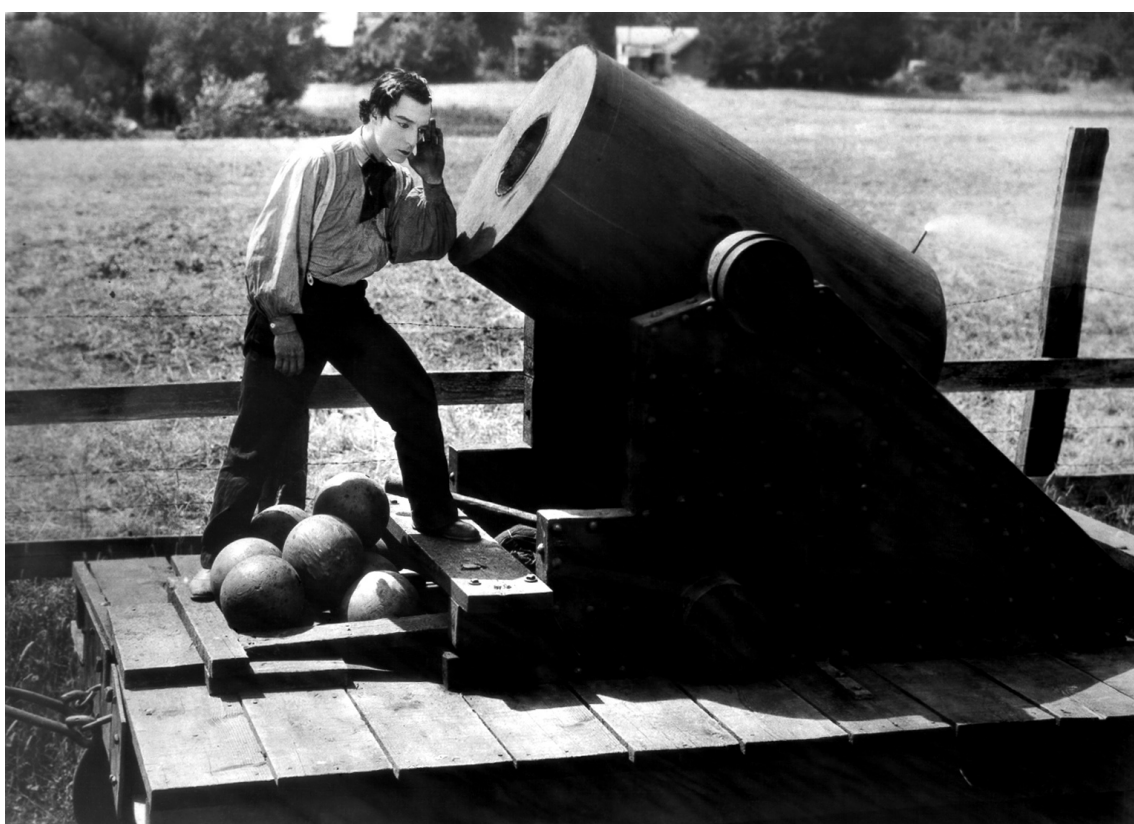
Comenzábamos esta tesis citando *El mapa y el territorio* de Jorge Luis Borges. También nos despediremos con uno de sus textos más conocidos. En su “Epílogo” de *El hacedor*, el maestro argentino definió con elegancia lo que entendía como el propósito último de la escritura:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (Borges, 1974: 854).

Asomémonos, por tanto, al laberinto de líneas que hemos dibujado en los cientos de páginas de esta Tesis y veamos, si es posible, el rostro auténtico del escritor llamado Javier Cercas.

TERCERA PARTE

EL ESPACIO DEL SILENCIO



8. EL FACTOR CERCAS. LOS SECRETOS DEL SILENCIO

Pero supongo que hay que ser un mentiroso redomado para ser buen novelista, ¿no?

Javier Cercas. *Soldados de Salamina*.

“Empecé a escribir tarde por culpa de Borges”. Se trata de una confesión que Javier Cercas ha realizado en más de una entrevista. No por repetida y citada deja de ser una declaración relevante. Conviene quizás recordar el momento en que se produce el hechizo. En el epílogo de uno de sus libros menos conocidos, la recopilación de crónicas aparecida con el nombre de *Relatos reales*, nuestro autor cuenta el efecto demoledor que tuvo a sus dieciocho años la pérdida de su primera novia. Fue en un verano en Gerona, “por aquella época la ciudad más triste del mundo” (212) con la familia y los amigos de vacaciones, cuando el futuro autor de *Soldados de Salamina* decidió suplir la aflicción sentimental por una sobredosis de literatura.

Me temo que no estaba en mi mejor momento. No escribía y, aunque incubaba la secreta ambición de ser escritor, ni siquiera tenía el coraje o la vanidad de reconocerlo, quizá porque estaba enfermo de Borges y de Kafka, y me daba mucha vergüenza la sola idea de aspirar a emularlos. De modo que, como tampoco podía salir a tomar copas, porque la vida nocturna de la ciudad vacía era nula, no me quedó más remedio que encerrarme en casa a leer. A decir verdad, no recuerdo haberlo hecho nunca como entonces, con el mismo encarnizamiento y la misma alucinada intensidad, exactamente igual que si me fuera la vida en ello; puede que esté equivocado, pero durante años he pensado que los libros que leí ese mes determinaron para siempre mi vida. Quizá por eso los recuerdo tan bien. La lista es caótica y disparatada, pero yo por entonces leía de una forma disparatada y caótica, que es como ahora sé que hay que leer. (*Relatos*: 213).

La intoxicación de lecturas en el verano de sus dieciocho años perdura hasta la fecha. En el aluvión caótico y disparatado de títulos, Cercas termina envenenado por dos autores laberínticos: Franz Kafka y Jorge Luis Borges.

Ya hemos visto cómo la obra de nuestro autor abre compuertas y galerías por las que se accede a cada uno de ellos. Comenzábamos la investigación por ese motivo con el relato “Del rigor en la ciencia”. Terminaremos, igualmente, asomándonos a otro de los extraños cuentos de Borges, “Episodio del enemigo”. En esta ocasión la acción ocurre en el interior del hogar de un Borges anciano. Las primeras líneas del cuento son éstas: “Tantos años huyendo y esperando y ahora el enemigo estaba en mi casa. Desde la ventana lo vi subir penosamente por el áspero camino del cerro. Se ayudaba con un bastón, con un torpe bastón que en viejas manos no podía ser un arma sino un báculo” (Borges, 1974: 1132).

Al hallarse cara a cara con su adversario, el maestro argentino inicia un diálogo imposible:

-Uno cree que los años pasan para uno -le dije- pero pasan también para los demás. Aquí nos encontramos al fin y lo que antes ocurrió no tiene sentido. Mientras yo hablaba, se había desabrochado el sobretodo. La mano derecha estaba en el bolsillo del saco. Algo me señalaba y yo sentí que era un revólver.

Me dijo entonces con voz firme:

- Para entrar en su casa, he recurrido a la compasión. Le tengo ahora a mi merced y no soy misericordioso.

Ensayé unas palabras. No soy un hombre fuerte y sólo las palabras podían salvarme. Atiné a decir:

- En verdad que hace tiempo maltraté a un niño, pero usted ya no es aquel niño ni yo aquel insensato. Además, la venganza no es menos vanidosa y ridícula que el perdón.

- Precisamente porque ya no soy aquel niño - me replicó - tengo que matarlo. No se trata de una venganza, sino de un acto de justicia. Sus argumentos, Borges, son meras estrategias de su terror para que no lo mate. Usted ya no puede hacer nada.

- Puedo hacer una cosa - le contesté.

- ¿Cuál? - Me preguntó.

- Despertarme.

Y así lo hice. (Borges, 1974: 1132).

En *El factor Borges*, el escritor y guionista Alan Pauls afirma buscar la propiedad, la molécula mágica que hace que Borges sea Borges y el mundo cada vez más borgeano (Pauls, 2006). Lo que encuentra después de desenredar la madeja del autor de *El Aleph* y *Ficciones* es, según sus palabras, “una forma feliz de fracaso: no hay un elemento Borges, sino muchos”. Varios de ellos aparecen precisamente en el relato señalado. A menudo la crítica ha visto en el “Episodio del enemigo” (1972) un esbozo o una primera versión de “El otro”, relato publicado en 1975 en *El libro de arena*, donde se narra el encuentro en la ciudad de Cambridge entre el Borges anciano y el joven Borges. En este caso, sin embargo, la capacidad de síntesis es aún mayor. Es un texto sencillo, de ejecución diáfana, donde el centro de gravedad recae en la extrañísima atmósfera creada por el autor y su final imprevisto. Puede leerse, de hecho, como un compendio, un átomo o una partícula donde se recogen, de manera comprimida, los demonios habituales de la literatura de Borges. Más llamativo es sin embargo comprobar que, en esta pieza de escasos párrafos, también se manifiestan buena parte de las obsesiones recurrentes en la obra de Javier Cercas, algunos de los elementos que, combinados, nos acercarán a la composición química de nuestro autor. Las páginas que siguen están dedicadas a localizar el mayor número posible de ellos.

La idea según la cual la totalidad del universo cabe en un único grano de arena responde a una visión mística de la existencia, y fue recogida en un célebre poema de William Blake.

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower.
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour (Blake, 2002: 196).

A partir de la poesía de esta imagen, y apropiándose de ella para el campo de la literatura, Borges

será uno de los primeros autores en postular la existencia de un único libro, formado por todos los libros alguna vez escritos. De forma más humilde, al margen de cualquier tentación de misticismo, pero sin renunciar a lo que contiene de poética esta imagen, en el cierre de este trabajo pretendemos mostrar cómo la producción literaria de Javier Cercas dibuja una trayectoria de enorme solidez y coherencia, que de algún modo forma sin pretenderlo un gran y único libro, una novela total que se superpone a cada una de sus novelas y que, al mismo tiempo, parece adivinarse en cada una de sus páginas.

Con esta idea en mente, culminaremos nuestra investigación doctoral estudiando el modo en que, a lo largo de sus sucesivas obras, el trabajo de Javier Cercas refleja los aspectos descritos en cada uno de los capítulos anteriores. Hasta el momento hemos desmenuzado por piezas la poética de nuestro autor. A continuación apreciaremos la existencia de un cordón invisible, un hilo que hilvana cada novela de Cercas con la siguiente, de forma que podemos escuchar un diálogo del autor consigo mismo, a veces secundando y las más de las veces rebatiendo en cada nuevo libro lo dicho en el anterior. Para ello nos hemos propuesto dividir las páginas que siguen a partir de dos grandes cuestiones. La primera: ¿cuál es el núcleo temático de Javier Cercas? O formulada de otro modo: ¿qué temas se abordan, invariablemente, en todas sus historias? La segunda cuestión: ¿cuál es la concepción de la novela que preside la obra de Cercas? ¿Qué fundamentos definen su poética?

8.1. El núcleo temático: Todo(s) lo(s) Cerca(s)

*They count as quite forgot;
They are as men who have existed not;
Theirs is a loss past loss of fitful breath;
It is the second death.
Thomas Hardy. The to-be-forgotten.*

Uno: el fantasma del padre.

Sólo a primera vista parece una ironía, pero es posible que algunas de las observaciones más sinceras, esclarecedoras y significativas que Cercas ha dedicado a sus libros no se refieren, en la práctica, a la novela *Soldados de Salamina*, sino al guión de *Soldados de Salamina* escrito por David Trueba, el texto que habrían de interpretar los personajes de *Soldados de Salamina* (la película). No es ningún juego de muñecas rusas. El artículo se llama “El arte de la traición” y aparece recogido hacia las últimas páginas de *La verdad de Agamenón* (233-239). Allí el novelista (Cercas) describe el modo en que el cineasta (Trueba) ha dado con los temas modulares de su relato, los centros nerviosos que impulsan las acciones de los personajes. La adaptación cinematográfica, arguye el escritor, debe ser capaz de traicionar la literalidad de la novela, su superficie, para mantenerse fiel a sus asuntos de fondo. Acto seguido, Cercas desvela esos grandes temas: la identidad, la memoria, el padre, la culpa.

Un ejemplo. Uno de los temas centrales de la novela es la búsqueda del padre, un tema que, mediante una serie trabada de *leitmotiv* y alusiones recurrentes, se asocia a otro no menos central: la persistencia de los muertos, el hecho de que los muertos no mueren del todo si hay alguien que los recuerda. (235).

En *Soldados* este tema aparece a veces de forma subliminal. Otras lo hará de forma explícita. Es una constante. En un total de poco más de doscientas páginas, la palabra “padre” aparece 71 veces. La palabra “hijo”, 37. En la cuarta línea del libro el narrador afirma que su padre había muerto recientemente. La historia central, el episodio del fusilamiento fallido de Sánchez Mazas, es una historia que cuenta el hijo del falangista, el también novelista Sánchez Ferlosio. Al poco de comenzar a investigar la veracidad de este episodio, mientras conversa por primera vez con el historiador Miquel Aguirre, el narrador experimenta una punzada casi imposible de definir. “Insensiblemente, Aguirre se me enredó entonces en una abstrusa digresión filial. Recuerdo que en aquel momento pensé en mi padre, y que el hecho me extrañó, porque hacía mucho tiempo que no pensaba en él; sin saber por qué, sentí un peso en la garganta, como una sombra de culpa” (34).

Unas veinte páginas más tarde, el mismo dolor agudo se presenta mientras el protagonista cena en un restaurante con su novia, la pitonisa Conchi. “Por algún motivo, volví a pensar en mi padre, volví a sentirme culpable. «Dentro de poco», me sorprendí pensando, «cuando ya ni siquiera yo me acuerde de él, estará del todo muerto»” (48). Y no mucho después leemos: “Un relato real, pensé, pero no lo dije. Eso es lo que voy a escribir. También pensé que Figueras pensaba que, si alguien escribía acerca de su padre, su padre no estaría del todo muerto” (*Soldados*: 53). Toda esta larga cadena de alusiones desemboca en la última parte de la novela, cuando el protagonista por fin encuentra al miliciano Miralles. Se produce, justo en ese momento, una revelación de carácter epifánico, un vínculo sentimental entre la ausencia del padre y este “soldado de Salamina”:

Yo no quería someterle de entrada a un interrogatorio, y además me apetecía oírle hablar de sus cosas, así que durante un rato hablamos de su vida en la residencia, del Estrella de Mar, de Bolaño. Comprobé que tenía la cabeza muy clara y la memoria intacta y, mientras vagamente le escuchaba, se me ocurrió que Miralles tenía la misma edad que hubiera tenido mi padre de haber estado vivo; el hecho me pareció curioso; más curioso aún me pareció haber pensado en mi padre, precisamente en aquel momento y en aquel lugar. Pensé que, aunque hacía más de seis años que había fallecido, mi padre todavía no estaba muerto, porque todavía había alguien que se acordaba de él. Luego pensé que no era yo quien recordaba a mi padre, sino él quien se aferraba a mi recuerdo, para no morir del todo. (187).

En *Diálogos de Salamina*, el libro publicado tras el rodaje de la película y que reúne las conversaciones entre Javier Cercas y David Trueba, se hace alusión a un poema de Thomas Hardy, *The to-be-forgotten*, referido a quienes van a ser olvidados. “En él dice Hardy que todos padecemos dos muertes”, señala el escritor novelista, “la primera no es real: uno se muere y, durante algún tiempo, hay personas que aún se acuerdan del muerto; la segunda muerte, en cambio, sí es real, porque en ella ya no queda ningún vivo a cuya memoria pueda aferrarse el muerto” (*Diálogos*, 52).

Ese intento de los muertos por aferrarse a la memoria de los vivos es uno de los motivos

recurrentes de la novela y de la película. No es, en caso alguno, el único *leitmotiv*. También lo es la aparición insólita y casi imposible de un mismo pasodoble en tres momentos históricos separados. La canción *Suspiros de España* aparece en el presente del autor mientras camina por Madrid, pero también la baila el miliciano que salva la vida a Sánchez Mazas unos días antes del fusilamiento fallido del falangista. Y como una melodía que teje un hilo entre cada época, los compases tristísimos de *Suspiros de España* vuelven a sonar una noche de verano en los años ochenta, cuando un jubilado Miralles se atreve a bailar el pasodoble agarrado a una prostituta ante la mirada atónica de Roberto Bolaño en el camping Estrella de mar. La conexión entre todos estos momentos es poética y simbólica, no historiográfica, pero es esa melodía la que hace pensar al narrador: “Es él”.



Suspiros de España (1938). Dirigida por Benito Perojo y protagonizada por Estrellita Castro.

Al igual que ocurre en *El móvil* con la puerta blanca con el pomo de oro que se aparece en los sueños de Álvaro o con el mechero Zippo de Rodney Falk en *La velocidad de la luz* (objeto que ocupa la portada de la segunda edición del libro), en *Soldados de Salamina* la aparición de este pasodoble sirve para conectar tres momentos de la novela y dotar de un significado trascendente a lo narrado. Se menciona en las tres partes del libro. La primera vez, mientras el narrador Cercas espera la llegada de Jaume Figueras, hijo de uno de los “amigos del bosque” que ayudaron a Sánchez Mazas. “Oyendo tocar y cantar a los gitanos pensé que ésa era la canción más triste del mundo; también, casi en secreto, que no me disgustaría bailarla algún día” (*Soldados*: 49). En la página 121, Sánchez Mazas comenta con Pere Figueras que, unos días antes del fusilamiento, pudo ver al miliciano que le salvó la vida cantando *Suspiros de España*. También aquí los personajes resaltan la tristeza que desprende la canción. “No: era un simple soldado. Como tú. O como tu hermano. Uno de los que nos vigilaban cuando salíamos a pasear al jardín. Pero me fijé en él, como todos mis compañeros, porque mientras nosotros paseábamos por el jardín él siempre estaba sentado en un banco y tarareando algo, canciones de moda y cosas así, y una tarde se levantó del banco y se puso a cantar “Suspiros de España” ¿Lo has oído alguna vez? Claro, dijo Pere. Es el pasodoble favorito de Liliana, dijo Sánchez Mazas. A mí me parece muy triste, pero a ella se le van los pies en cuanto oye cuatro notas” (121). La tercera alusión procede de Roberto Bolaño, quien en la tercera parte de la novela cuenta al protagonista que una vez conoció a un viejo soldado republicano exiliado en Francia a quien le gustaba bailar pasodobles. Por eso, antes de preguntarle a Miralles si fue él quien salvó la vida al falangista, también el narrador recuerda esta canción: “-Bolaño me dijo que baila muy bien el pasodoble. -¿Eso le dijo? -se rió-. ¡Jodido chileno! -Una noche le vio bailando *Suspiros de España* con una amiga suya, junto a su rulot. -Si convence a la hermana Françoise, a lo mejor todavía soy capaz de bailarlo -dijo Miralles, guiñándome el ojo de la cicatriz-. Es un pasodoble muy bonito, ¿no le parece? (204).

En ambos casos, nos hallamos aquí ante un ejemplo de manual sobre el modo en que un recurso formal, narrativo, consistente en la repetición reiterada de una imagen, acaba proporcionando una densidad metafórica al libro. Cercas, sin embargo, ya había empleado esta técnica mucho antes. Lo vimos también en el análisis de la nouvelle *El inquilino*, donde las apariciones del mefistofélico Daniel Berkowickz se acompañaban de sentimientos de náusea e irrealidad. “Todo se repite” (64), “como una pesadilla” (95, 104), “ahora me despertaré” (125). La repetición de frases y elementos está presente, siempre de manera subliminal y desconcertante, en la totalidad de la obra de Cercas. Así se ve desde su primera obra, *El móvil*, donde el pomo de la puerta acaba por adquirir una importancia desmesurada, hasta *El impostor*, donde una misma frase “La ficción salva, la realidad mata”, sirve para unir las costuras de la errática trayectoria vital de Enric Marco, el falso prisionero del campo de concentración de Flossenbürg. Refiriéndose a este aspecto, Cercas afirmaba:

Mis libros, y esto es una constante que he descubierto con el tiempo, funcionan con base en extraños *leitmotiv*, extrañas repeticiones, que son como elementos que ordenan la realidad. La realidad es una cosa desordenada, lo que hace la literatura es ordenarla. Y un instrumento de orden es el *leitmotiv*, las repeticiones. Es decir: el azar. Este desorden que de repente cobra un orden. Es un instrumento de construcción, en primer lugar, y después es un instrumento de descubrimiento de extraños significados. (Castañeda, 2003).

En la película dirigida por David Trueba, estos motivos recurrentes experimentan una transformación, adquieren una presencia visual. El narrador Javier Cercas es ahora la periodista Lola Cercas, interpretada por la actriz Ariadna Gil. En una de las primeras escenas, Lola visita a su padre enfermo y le enseña el artículo que acaba de publicar sobre Sánchez Mazas. Días después, en otra escena, recibe la noticia de la muerte de su padre y la vemos recogiendo las pertenencias del difunto. La herida causada por la ausencia del padre sólo llega a suturarse hacia el final de la película, en el momento que Lola abraza al miliciano Miralles y siente la recuperación de un vínculo perdido con el pasado. “Desde el inicio de la película”, escribe Javier Cercas, “el espectador sabe o intuye que el carburante secreto que alimenta la búsqueda obsesiva de Lola no es otro que la muerte del padre, la reconciliación con el padre muerto que aún vive de algún modo en ella” (*Agamenón*: 235). El carburante secreto que alimenta la búsqueda del narrador de la novela *Soldados de Salamina* es exactamente el mismo. Ambos buscan, sin saberlo, un fantasma. Ambos protagonistas procurar conjurar una ausencia. “La película (como antes el guión, como antes la novela) no trata en el fondo de Sánchez Mazas” (*Agamenón*: 237). Trata de la “búsqueda agónica del sentido de una historia remota y olvidada: una búsqueda que parece histórica pero es actual; que parece exterior pero es interior; que parece objetiva pero es subjetiva” (237). El protagonista del libro y la protagonista de la película actúan guiados por el fantasma del padre, “persiguiendo a tientas un fantasma que es su propio fantasma por los bosques del Collell, por un camping sin nadie o por una ciudad tristísima de Francia” (237). Como escribe nuestro autor:

Esa imagen es mi imagen; es nuestra imagen; es la imagen de nuestra soledad, de nuestro abandono, de nuestra búsqueda inútil de un sentido mientras damos tumbos, sollozando y desorientados, por un laberinto de espejos donde nunca da el solo, y que sólo nos devuelve nuestro propio rostro irreconocible. (*Agamenón*: 238).

Dos: el doble fantasmal.

La identidad, la memoria, el padre, la culpa. Son los temas centrales de *Soldados de Salamina*. Son, también, los temas por los que se van a mover las restantes obras de Javier Cercas, los puntos cardinales (norte, sur, este y oeste) en los que se mueven sus personajes. Antes de *Soldados de Salamina*, las primeras obras, novelas y relatos de Cercas se construyen con el cimientito de la literatura fantástica, del doble ominoso, del *Doppelgänger*. A partir de *Soldados de Salamina*, y aunque sus obras se basen en hechos tomados de la realidad, todas las historias de Javier Cercas serán historias de fantasmas.

Cuenta el propio autor, en su epílogo a la segunda edición, publicada en 2015, que en alguna ocasión se ha comparado a Miralles con el personaje del coronel Kurtz en el film *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, película que es adaptación, a su vez, de la novela *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. “La comparación me parece atinada”, considera nuestro escritor en el epílogo a la reedición en 2015 de *Soldados de Salamina*, “al menos desde el punto de vista formal: como la ausencia de Kurtz a lo largo de casi toda la película, la ausencia de Miralles a lo largo de casi toda la novela es una presencia, y su breve aparición al final lo convierte de forma retroactiva en su protagonista absoluto, dotando además a la novela de un sentido nuevo (204).

Hay, sin embargo, un personaje que guardaría una semejanza más próxima con el alucinado y al mismo tiempo pavorosamente lúcido coronel Kurtz interpretado por Marlon Brando (o al traficante de marfil Kurtz descrito por Conrad). Nos referimos a un auténtico espectro con forma humana: Rodney Falk, el ex veterano de Vietnam cuyo recuerdo funesto planea sobre el narrador de *La velocidad de la luz*. Falk pertenece al linaje de espíritus devastados ante el horror en grado superlativo de la guerra. Se trata de una categoría humana que encuentra en el señor Kurtz su antecedente más emblemático. Recordemos que el protagonista de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad pierde la cordura y cualquier atisbo de racionalidad en el Congo de Leopoldo II (del mismo modo que Marlon Brando pierde incluso la noción de su condición humana en Vietnam, mientras proclama entre susurros “El horror, el horror”). Para referirnos a Rodney Falk, bien podrían usarse las palabras que Conrad emplea en su descripción de Kurtz. Es un individuo que parece habitar en “un pozo en cuyo fondo la luz no brilla nunca”, y que mientras conversa con el protagonista le observa “con aquella amplia e inmensa mirada fija que abrazaba, condenada y abominaba todo el universo” (Conrad, 2006: 194).

Rodney Falk, que en *La velocidad de la luz* actúa como *Doppelgänger* del protagonista (un novelista atormentado por el éxito mal digerido), es igualmente una sombra de sí mismo, un individuo enloquecido y delirante, una ruina humana. Como Antoni Miralles, este personaje en teoría central es ante todo un misterio, una figura escondida, una ausencia más que una presencia. Y al mismo tiempo, como si en *La velocidad de la luz* Javier Cercas quisiera plantear una mirada opuesta al mensaje esperanzador de *Soldados de Salamina*, Falk es la inversión completa de Miralles. No es un ejemplo de humanidad, del coraje y la nobleza, sino de la capacidad de la guerra para arrastrar a los hombres hacia un abismo de horrores sin nombre. Como Kurtz, Rodney Falk se asoma al rostro de la Gorgona, cuyo poder convierte a cualquiera en piedra. Así habrá de confesarlo

en una grabación televisiva el ex veterano de Vietnam antes de suicidarse:

“Nos sentíamos dioses”, decía la voz. “Y en cierto modo lo éramos. Teníamos el poder de disponer de la vida de quien quisiéramos y ejercíamos ese poder” “Durante años no pude olvidar a todas y cada una de las personas a las que vi morir”, decía la voz. “Se me aparecían constantemente, igual que si estuvieran vivas y no quisieran morir, igual que si fueran fantasmas. Luego conseguí olvidarlas, o eso es lo que creí, aunque en el fondo sabía que no se habían marchado. Ahora han vuelto”. (*Velocidad*: 282-283).

Al igual que Miralles en *Soldados de Salamina* en la guerra de España, en la guerra de Vietnam Rodney Falk tiene el poder para decidir sobre la vida y la muerte. Miralles elige la vida, la humanidad y el perdón. Falk se decanta por lo contrario. El pasado y los muertos se transforman en fantasmas que terminarán con su vida. Como escribe Joseph Conrad a propósito de Kurtz: el diablo de la jungla “introducido en sus venas, le ha consumido la carne” de forma que “los poderes de las tinieblas lo reclaman como suyo” (Conrad, 2006: 194).

En “Una historia fantasmal”, comentario a *Soldados de Salamina*, Robert C. Spires es el primero en llamar la atención sobre la dimensión fantasmagórica de la novela y reflexionar sobre el modo en que la obra de Cercas construye una forma de verdad novelesca: “no verdades fijas, sino sensaciones efímeras creadas por fuerzas irreales, incluso fantasmales”. La clave de la obra, su valor trascendente, descansa sobre lo inventado, en la aparición de esa pieza ausente que es Miralles. “Desde el principio hasta el fin de la novela, Miralles, tanto para el narrador como el lector, es el héroe fantasmal” (Spires, 2005: 75-88). El narrador-protagonista Cercas ha actuado como un hierofante en el sentido etimológico del término (del griego ἱεροφάντης), aquel que según los cultos místicos “hace aparecer lo sagrado). Al aparecer Miralles estalla el misterio y la belleza, trae consigo todo aquello que es más grande que nosotros. Decíamos páginas atrás que todos los libros de Cercas parecen entablar un diálogo entre sí, responderse unos a otros. Así, Falk es el reverso en el anverso de Miralles. También en *El impostor* Cercas persigue un fantasma, solo que en este caso es un fantasma de carne y hueso, un individuo que existe en la realidad, Enric Marco, que ha construido su vida en torno a un pasado imaginario. Esas presencias hacen su aparición en el relato por medio de una forma propia del género fantástico: el doble.

La búsqueda del fantasma, que es también la búsqueda del padre y el deseo de reconciliación con el padre, se construye con un elemento oculto. Los mundos creativos de nuestro autor se caracterizan por un dualismo fundamental que penetra su estructura y sus implicaciones filosóficas. Ese elemento constitutivo, casi un motivo omnipresente, es el doble, también llamado doble fantasmagórico o *Doppelgänger*. Se trata de una imagen o un *tropo* característico de la literatura fantástica, pero que en el universo narrativo de Cercas nos ayuda a indagar y ahondar en las dimensiones más escondidas de la realidad, a descubrir una segunda capa tras el mundo en el que nos movemos. Esta aparición del doble, unida a la permanente búsqueda de simetrías, corresponde a la ambigüedad fundamental que dibujan sus novelas y posibilitan interpretaciones complementarias en términos no sólo históricos y sociales, sino también existenciales, psicológicos y metafísicos.

A partir de 2001, el motivo del doble se hace menos explícito, más sutil, pero no por ello menos presente. El *Doppelgänger* es una pieza clave en el camino a la búsqueda de la propia identidad. El doble fantasmagórico, perteneciente a la esfera de lo fantástico y que alcanza su esplendor en el siglo XIX, ha atravesado la frontera de los siglos XX y XXI despojándose de su carácter sobrenatural. Su aparición sigue constituyendo, en todo caso, una advertencia y un interrogante. Una advertencia sobre la fragilidad de la identidad, o como escribe Rebeca Martín: “la prueba de que no sabemos quiénes somos; el terror, en fin, a asumir que eso que llamamos identidad es un ente frágil, voluble, escurridizo” (Martín, 2006: 7). Es, ante todo, un interrogante sobre nosotros mismos. El doble es nuestro opuesto o nuestro igual, nuestro reflejo invertido. Es el otro que en el fondo nos revela a nosotros mismos. Nos dice lo que somos. Es común en el relato, añade Rebeca Martín, “la presencia simultánea del original (o primer yo) y su doble (segundo u otro yo), ya que de la confrontación surge el conflicto de identidad que nutre de sentido al motivo” (18).

El momento de momentos en *Soldados de Salamina*, el instante decisivo en que Miralles clava su mirada en Rafael Sánchez Mazas, es un fragmento sobre el que planea la figura del doble. ¿Por qué el miliciano perdona la vida del falangista? Convendría recordar que, tal vez como un guiño de la historia, la palabra catalana Mirall tiene una traducción que suele pasarse por alto en español: espejo. Dice el filósofo francés Emmanuel Levinas que el rostro es lo que no nos permite matar, pues contemplar la faz del otro significa ver el propio rostro. El instante exacto en que se cruzan los destinos de Miralles y Sánchez Mazas se produce bajo unas circunstancias cercanas a lo fantástico. Tiene lugar en un bosque, lugar de profundos significados simbólicos, donde a lo largo de la historia de la literatura quedan en suspenso las leyes que rigen el curso natural de los hombres. Hay un motivo esencial por que el Miralles no dispara a Sánchez Mazas: al contemplar su rostro contempla el rostro de un ser humano, contempla su propio rostro. “¡Aquí no hay nadie!”, dice Miralles (p.102), y quizás tenga razón.

En su siguiente novela *La velocidad de la luz* resulta difícil sustraerse a la impresión de que Rodney Falk responde al arquetipo de *la sombra* según lo define Carl Jung (aquella personalidad oculta, reprimida, casi siempre de valor inferior y culpable que extendería sus últimas ramificaciones hasta el reino de los presentimientos animales y abarcaría el inconsciente). Mientras más asciende el narrador, trasunto del propio Cercas, en la espiral incesante de un éxito vacío, más se hunde en sus demonios el ex combatiente de Vietnam. También en la descripción de Rodney Falk abundan los elementos ominosos:

Aquella larga temporada en Estados Unidos había sido mi verdadero doctorado, convencido de que ya no tenía nada más que aprender allí y de que, si quería convertirme en un escrito de verdad y no en un fantasma o un zombi –como Rodney y como los personajes de mi novela y como algunos habitantes de Urbana –, entonces debía regresar de inmediato a casa. (146).

Ya hemos insistido, asimismo, en el duelo que mantienen el narrador-personaje Cercas con Enric Marco en *El impostor*, y que termina con una frase letal que el protagonista imagina en boca del falso deportado al campo de concentración de Flossenbürg. Ambos, le acusa, son farsantes por igual. “Ni usted ni yo podemos salvarnos, pero defendiéndonos se defiende. Esa es la verdad, Javier.

La verdad es que usted soy yo” (368).

En *Las leyes de la frontera*, una de las pocas excepciones en la carrera reciente de nuestro autor donde todo lo que se cuenta es ficticio (en teoría), puede encontrarse el motivo del doble cada vez que el personaje principal protagonista (El Gafitas, sobrenombre del abogado Ignacio Cañas) se entrevista con un cristal de por medio con su cliente (El Zarco, sobrenombre del delincuente juvenil e icono mediático de los ochenta, Antonio Gamallo). Cada vez que miran frente a frente, ambos personajes se hallan de algún modo ante el negativo de su propia fotografía, con su opuesto absoluto. De este modo, en el nunca aclarado triángulo amoroso al que durante veinte años da forma la relación entre Tere, el Zarco, el Gafitas, estos dos últimos poseen personalidades y aspectos físicos diametralmente incompatibles. Ignacio Cañas es “un adolescente pusilánime y de clase media” (193), víctima de abusos crueles por parte de sus compañeros de clase. Con el tiempo, terminará por ser un abogado de prestigio. Su vida cambia cuando conoce a Antonio Gamallo. El Zarco es un líder natural, dispuesto a saltarse todas las leyes, organizar motines en la cárcel y fugarse varias veces de prisión. También es, en palabras del Gafitas, un completo cabestro, un cafre sin remedio. Como si formasen una X, en los dos tiempos en que está narrada la novela, (el verano de 1978 y a partir de 1999), la biografía de los dos personajes centrales dibuja un camino inverso:

Claro que yo aún tardé mucho tiempo en comprender eso. Las primeras veces que lo vi, en los recreativos Vilaró, el Zarco me pareció uno de esos tipos duros, imprevisibles y violentos que dan miedo porque no tienen miedo, exactamente lo contrario de lo que yo era o de como yo me sentía entonces: yo me sentía un perdedor nato, así que él solo podía ser un ganador nato, un tipo que iba a comerse el mundo; eso es lo que yo creo que el Zarco fue para mí, y quizá no solo durante aquel verano. Como le digo, tardé mucho tiempo en comprender que en realidad era un perdedor nato, y cuando lo comprendí ya era tarde y el mundo ya se lo había comido a él. (62).

Ocurre en las novelas de ficción pero también en una novela carente de ficción como sería *Anatomía de un instante*. El doble y la simetría figuran también en el relato del 23-F como claves vertebradoras de lo sucedido.

Es verdad: la historia fabrica extrañas figuras y no rechaza las simetrías de la ficción, igual que si persiguiera con ese designio formal dotarse de un sentido que por sí misma no posee. La historia del golpe del 23 de febrero abunda en ellas: las fabrican los hechos y los nombres, los vivos y los muertos, el presente y el pasado. (211).

Entre todas las simetrías y paralelismos, Cercas tampoco elude narrar la entrada de los golpistas en el Congreso de los diputados con una imagen especular, una imagen que une por siempre al presidente Adolfo Suárez y al secretario general del partido comunista, Santiago Carrillo.

Pero si mi imaginación fuera veraz, entonces el gesto de Carrillo contendría un gesto de complicidad, o de emulación, y su historia sería la siguiente (...) Instintivamente, Carrillo se dispone a olvidar por un momento el coraje, la gracia, la libertad, la rebeldía y hasta su instinto de actor para obedecer a las órdenes de los guardias y protegerse de las balas bajo su escaño, pero

justo antes de hacerlo advierte que frente a él, debajo de él, Adolfo Suárez sigue en su escaño de presidente, solo, estatuario y espectral debajo en un desierto de escaños vacíos. Y entonces, deliberadamente, reflexivamente - como si en un segundo entendiera el significado completo del gesto de Suárez- decide no tirarse. (183).

Simetrías, espejos, gemelos: una vez más, de nuevo el doble. Un hecho real que la descripción de Cercas adorna con un condicional (“si mi imaginación fuera veraz”) termina por presentarse en estas páginas como una metáfora de la transición a la democracia en España. “El gesto gemelo de esos dos hombres gemelos en la tarde del 23 de febrero, mientras las balas zumbaban a su alrededor en el hemicycle del congreso” (187).

¿Qué significado cabe extraer de esta profusión de imágenes vinculadas al alter ego? A primera vista, las exploraciones de Javier Cercas por las comarcas más profundas del *yo* (aquellas donde el propio ser se desdobra y renuncia a su carácter unitario) abren un sugerente terreno para una lectura freudiana de sus obras. En esta Tesis, al analizar la figura del doble no hemos contemplado la posibilidad de por alto la contribución de Freud, Rank y Jung al campo de los estudios literarios. No obstante, la interpretación de la obra de nuestro autor en clave de psicoanálisis corre el riesgo del reduccionismo y habría supuesto un notable desvío de nuestro objeto de estudio. La aparición del doble es un poderoso símbolo literario, que a la manera de una cámara de eco crea profundas resonancias en el relato de historias aparentemente ancladas en la realidad. El *Doppelgänger* produce ese efecto al despertar en el lector (de manera no siempre perceptible) un imaginario que hunde sus raíces en una concepción mítica del mundo. Caben pocas dudas, en cualquier caso, de que el motivo del doble no habría transitado a lo largo de los siglos, desde la tradición oral hasta la postmodernidad, si no respondiera a un arquetipo antropológico de las estructuras originales del pensamiento y las creencias humanas. Según escribe Vargas Llosa:

Los fondos irracionales de que también se compone la vida comienzan a librarnos sus secretos y gracias a hombres como Freud, Jung o Bataille sabemos la manera (extremadamente difícil de detectar) en que orientan el comportamiento humano. Antes de que los psicólogos y los psicoanalistas existieran, antes aún de que lo hicieran los brujos y los magos, ya las ficciones ayudaban a los hombres (sin que ellos lo sospecharan) a coexistir y acomodarse con ciertos fantasmas surgidos de lo más profundo de su intimidad para complicarles la vida. (2002: 12).

La duda sobre si el doble en Javier Cercas es la sublimación de las angustias personales del novelista o únicamente un sutil mecanismo dentro de su caja de herramientas de novelista supone un falso dilema. Los abismos individuales, las angustias del *yo* y sus formas de expresión literaria se dan la mano. El fondo no puede desvincularse de sus formas. No cabe poner en cuestión que al escritor extremeño le atormenta la disolución del *yo*, hasta el punto que la misma serie de demonios interiores se repite en cada una de sus obras. Pero tampoco cabe cuestionarse, del mismo modo, que en su uso de la duplicación y su obsesión por la simetría hay una evidente voluntad de estilo. De hecho, hasta tal punto constituye un principio estructural que el tema del doble puede verse como una traslación al terreno argumental de un mecanismo narrativo que está también en el aspecto formal: la metaficción. La dualidad que genera la aparición del *Doppelgänger* dentro del relato no

puede separarse de la dualidad que genera la práctica de la ficción dentro de la ficción, como si los distintos planos del relato se mirasen en un espejo. En *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Linda Hutcheon apunta que, al igual que la figura mitológica, el escritor contemporáneo no puede evitar la tentación de detenerse en la propia imagen que proyectan sus palabras. Más lejos si cabe llega en este análisis Antonio Ballesteros, que en su libro *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, encuentra que, en el siglo XX, el reflejo de Narciso “es ya un haz de relaciones complejas con respecto a sí mismo, y tal complejidad se prueba en el campo literario, donde la metafiction – en su pretensión de que el texto se refleja a sí mismo – deja traslucir la capacidad semiótica de referencias que recoge la obra literaria” (1998: 364).

Tres: el tema del traidor y del héroe.

Existirían dos formas de aproximarse al *Doppelgänger*, como por extensión a todos los motivos que configuran el campo de lo fantástico. Un primer acercamiento es de carácter centrípeto, esto es: una delimitación de sus formas, representaciones e iconos, dentro de unos determinados períodos históricos. A ello dedicábamos un capítulo de nuestra Tesis. El segundo acercamiento es de carácter centrífugo y se extiende por encima del género o los rasgos específicos del motivo. Invita a mirar en una dimensión más amplia, a las ramificaciones del doble y su fuerza como vehículo para ahondar en las esferas más extrañas de lo real. De esta forma, como podremos ver, el motivo del doble se une a otros dos temas centrales en Cercas. Aquí tocamos puntos comunes con un tema de clara raigambre borgiana: el tema del traidor y del héroe, así como con un tema de evidente herencia kafkiana: el tema de la metamorfosis. Ambos nos devolverán, en última instancia, al tema con el que empezábamos este último capítulo: el tema del padre, que es también el tema de la persistencia de los muertos y de la memoria como eje de la propia identidad.

“Tema del traidor y del héroe” es el tercer relato que Jorge Luis Borges incluye en *Ficciones* (1944). No es un cuento, advierte Borges, es el proyecto de un cuento: “Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así” (Borges, 1974: 496). A partir de un alambicado juego de simetrías que parte de la conspiración para asesinar a Julio César, Borges narra aquí la muerte de un héroe revolucionario irlandés, Fergus Kilpatrick. Detrás de la historia conocida, no obstante, Kilpatrick podría haber sido un traidor. Bajo el manto de palabras, juegos, guiños arcanos y analogías históricas, el significado de este relato se mueve en una zona de ambigüedad, pues nos hallamos ante un traidor que en realidad puede ser un héroe y ante un héroe que en realidad puede ser un traidor. En esa delicada línea, íntimamente ligada al motivo del doble, se mueven los personajes creados por Javier Cercas. Ocurrirá así en *Soldados de Salamina*. En “El sueño de los héroes”, la reseña que en septiembre de 2001 cambió la suerte editorial del libro, Vargas Llosa encuentra que:

El gran personaje del libro de Cercas, el más novelesco y el más logrado, no es el inteligente y culto Sánchez Mazas; es el pobre Miralles, guerrero de las buenas causas por pura casualidad, héroe sin quererlo ni saberlo, que, desfigurado por una mina después de pasarse media vida

batallando, sobrevive como un discreto, invisible desgraciado, sin parientes, sin amigos, recluso en una residencia de ancianos de mala muerte, a donde va a sacudirlo de su inercia y su aburrida espera del fin, un novelista empeñado en ver épicas grandezas, gestos caballerescos -pura literatura- donde el viejo guerrero sólo recuerda rutina, hambre, inseguridad, y la imbécil vecindad de la muerte. (Vargas Llosa, 2001).

Soldados de Salamina narra la búsqueda de un héroe y la posibilidad de encontrar un ejemplo de épica en el mundo moderno. De acuerdo con Justo Serna, “es con esos materiales con los que trabaja Javier Cercas. En sus obras es frecuente la pregunta acerca de la virtud, acerca de la cualidad que nos distingue moralmente” (Serna, 2011). El falangista Sánchez Mazas había procurado en su carrera literaria y en su actividad política hacer retroceder la historia hasta el tiempo de los héroes. Como corresponsal en Roma, creyó ver el regreso del heroísmo en el fascismo italiano. “Dicho de otro modo”, escribe Cercas, “quizá para Sánchez Mazas el fascismo no fue sino un intento político de realizar su poesía, de hacer realidad el mundo que melancólicamente evoca en ella, el mundo abolido, inventado e imposible del Paraíso”. Por esa razón, añade, Sánchez Mazas “saludó con entusiasmo la Marcha sobre Roma en una serie de crónicas titulada Italia a paso gentil, y que vio en Benito Mussolini la reencarnación de los condottieros renacentistas y en su ascensión al poder el anuncio de que el tiempo de los héroes y los poetas había vuelto a Italia” (80).

No es exagerado afirmar, escribe Cercas, que Sánchez Mazas fue el primer fascista de España, y sería “muy exacto decir que fue su más influyente teórico” (80). Pocos como él hicieron tanto por empujar a España hacia la Guerra. Y sin embargo, en contra de la épica clásica y en contra de la fanfarria hueca de Falange pregonada por Sánchez Mazas, el gesto heroico de *Soldados de Salamina* es un gesto de traición. Sánchez Mazas perdona al enemigo y engaña a los suyos. No es el gesto de un guerrero: es un gesto contra la Guerra. Lo que salva a la civilización no es un pelotón de fusilamiento, como sostenía José Antonio Primo de Rivera, sino un traidor que decide no fusilar. Miralles, concluye el narrador, es el verdadero héroe que lleva buscando toda la novela:

Allí supe que, aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segué —Joan y Lela— y Miquel Cardos y Gabi Baldrich y Pipo Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos, sin dejarme a ninguno, y por supuesto de los hermanos Figueras y de Angelats y de María Ferré, y también de mi padre y hasta de los jóvenes latinoamericanos de Bolaño, pero sobre todo de Sánchez Mazas y de ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización y en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles (...) un hombre acabado que tuvo el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba. (*Soldados*: 207).

Otra traición, y otros héroes, son los protagonistas de *Anatomía de un instante*. Ya nos hemos referido en páginas anteriores a la figura de los “héroes de la retirada”, aquellos líderes que, según el concepto acuñado por Hans Magnus Enzensberger, actúan en sentido opuesto al de los dictadores

que dominan Europa en la década de los años treinta⁸⁷. En su artículo, como hemos apuntado, el ensayista alemán cita a Adolfo Suárez, quien “en un golpe de mano exactamente planeado desmanteló el régimen, despojó de poder a su propio partido unificado y sacó adelante una Constitución democrática” (Enzensberger, 1989). En *Anatomía de un instante*, Javier Cercas se refiere así a sus tres personajes protagonistas:

Eran tres traidores; quiero decir: para tantos a quienes debían lealtad por familia, por clase social, por creencias, por ideas, por vocación, por historia, por intereses, por simple gratitud, Adolfo Suárez, Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo eran tres traidores (...). Los tres cometieron errores políticos y personales a lo largo de su vida, pero esa valerosa renuncia los define. (273).

Carrillo traicionó los ideales del comunismo, Gutiérrez Mellado al Ejército de Franco, Adolfo Suárez a los principios del Movimiento Nacional que juró defender. Sus aspiraciones no apuntaban al pasado, sino al futuro. Los tres, traicionando un error, alcanzaron un acierto. Como Miralles en *Soldados de Salamina*, el que actúa como traidor se mueve guiado por el heroísmo. Y al igual que en *Soldados de Salamina*, en *Anatomía de un instante* quienes se perciben a sí mismos como héroes, en el sentido épico del término, fueron los auténticos traidores:

A su modo, Armada, Milans y Tejero pudieron imaginarse a sí mismos como héroes clásicos, campeones de un ideal de triunfo y conquista, paladines de la lealtad a unos principios nítidos e inamovibles que aspiraban a alcanzar la plenitud imponiendo sus posiciones”. (*Anatomía*: 273).

Entre todos los personajes que componen el universo cercasiano, el más escurridizo y quien con más facilidad pasa de héroe a traidor y de traidor a héroe no es otro que Enric Marco, “el gran impostor y el gran maldito” (*Impostor*: 15). El delito de Marco no fue otro más que el de haber “adornado o maquillado o escondido [su vida], inventando un ficticio pasado individual y colectivo, un noble y heroico pasado” (234). Al descubrirse la impostura la mayoría de compañeros de Enric Marco vieron en el falso héroe a un traidor despreciable. Otros intelectuales salieron a su defensa. Detrás de la traición, arguyen, hay un fin noble. “Il bugiardo che dice la verità”, tituló Claudio Magris un artículo en el *Corriere della Sera*. Marco como el mentiroso que dice la verdad. A juicio de Magris: “Non sapremo mai l' intima verità di Enric Marco, la sua necessità di inventarsi una vita” (2007). *El impostor* nace del impulso por acceder a esa verdad íntima, pero la razón última de Enric Marco (¿héroe o traidor?) deviene inaccesible. Como resume un director de cine argentino entrevistado por el narrador,

⁸⁷ Aunque ya hemos explicado esta idea anteriormente, recuperamos aquí la definición que ofrecía Magnus Enzensberger en su artículo publicado en *El País* en diciembre de 1989: “El lugar del héroe clásico han pasado a ocuparlo en las últimas décadas otros protagonistas, en mi opinión más importantes, héroes de un nuevo estilo que no representan el triunfo, la conquista, la victoria, sino la renuncia, la demolición, el desmontaje” (Enzensberger, 1989).

-Enric es pura ficción. ¿No te das cuenta? Todo él es una ficción enorme, una ficción, además, incrustada en la realidad, encarnada en ella. Enric es igual que don Quijote: no se conforma con vivir una vida mediocre y quiso vivir una vida a lo grande; y, como no la tenía a su alcance, se la inventó. -Hablas de Marco como si fuera un héroe – le hice notar. -Es que lo es: un héroe y un villano, todo a la vez, o un héroe y un villano y además un pícaro. Así de complicada es la cosa; y así de interesante. (*Impostor*: 33).

Cuatro: la metamorfosis de Cercas.

Enric Marco es una persona real que convierte su vida en la de un personaje de ficción y que en la novela de Javier Cercas se emparenta con Borges. Marco, no obstante, también nos une con otra de las manifestaciones del doble en Cercas: la metamorfosis. Si el tema del traidor y el héroe es de naturaleza borgiana, ahora nos movemos en un territorio de resonancias kafkianas. Enric Marco, protagonista de *El impostor*, es un ser de naturaleza proteica. Como la criatura mitológica, a lo largo de su vida cambia numerosas veces de vida y de piel. No sólo reescribió la biografía de su paso por la Segunda Guerra Mundial, también abandonó a su familia y comenzó una nueva vida con otra mujer distinta. Seguir el rastro de su pasado lleva a Javier Cercas a enfrentarse con un juego de cajas chinas o muñecas rusas. Para entender a Enric Marco, según nuestro autor, hace falta guiarse por la psicología y por la mitología, en concreto por el mito de Narciso. “El narcisista fabrica, a base de autobombo, de ensueños de grandeza y heroísmo, una fantasía halagadora, una mentira detrás de la cual a la vez se camufla y se parapeta, una ficción capaz de esconder su realidad, la inmundicia absoluta de su vida” (*Impostor*: 155). Marco, a la manera de Narciso, es un ser duplicado. La infancia y la juventud de Narciso transcurren plácidamente hasta que un día al calmar la sed contempla a su doble: “Y mientras ansía calmar la sed, nació otra sed; y mientras bebe, cautivado por la belleza que está viendo, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua” (Ovidio: 1995, 130). Al mismo tiempo, la historia de Narciso, incluida en el libro tercero de *Las metamorfosis*, es una historia de transformación. El momento fatal para el joven efebo ocurre cuando se produce la llamada anagnórisis (ἀναγνώρισις), aquello que los poetas clásicos entendían como el “reconocimiento”, una revelación de datos clave sobre la identidad del personaje que produce un cambio en su conducta. En el caso de Narciso, el conocimiento de sí mismo conduce a la muerte. Lo había profetizado el sabio Tiresias: será feliz mientras no se conozca. En el caso de Enric Marco, el descubrimiento de su mentira conduce al fin del personaje.

Quizás, termina por descubrir Javier Cercas, lo verdaderamente revelador de la vida de Enric Marco no reside en lo que hay en ella de excepcional. Tal vez lo más relevante fuera que Enric Marco decidiese reescribir su biografía en un momento histórico (la transición de la dictadura a la democracia) en el que el común de los españoles aceptó modificar generosamente su pasado. De manera apresurada, un país en el que el número de resistentes antifranquistas había sido lamentablemente exiguo se llenó de convencidos demócratas que habían pasado décadas combatiendo la dictadura.

Esta es la realidad: al menos durante los años del cambio de la dictadura a la democracia, España fue un país tan narcisista como Marco; también es cierto, por tanto, que la democracia se construyó en España sobre una mentira, sobre una gran mentira colectiva o sobre una larga serie de pequeñas mentiras individuales. (*Impostor*: 234).

En este sentido la desmesurada mentira personal del gran impostor se entrecruza con la transformación colectiva, la metamorfosis política e histórica que vive España tras el final del franquismo y que también ha sido escenario de *Las leyes de la frontera*, cuyo argumento se inicia en el verano de 1978 y se prolonga durante treinta años. En esta novela, la evolución de sus tres protagonistas (el Gafitas, el Zarco y Tere) se ve reflejada también en la ciudad donde ocurren los acontecimientos (Gerona) y en el país en el que viven (España).

Hay, con todo, una metamorfosis personal en el centro de la transición española. Es la más decisiva, la más enigmática, y a la que Cercas dedica su *Anatomía de un instante*. La protagoniza el presidente Adolfo Suárez. En julio de 1976, el día en que el Rey nombra a Suárez presidente del Gobierno, “la acogida de la opinión pública fue demoledora” (*Anatomía*: 363). El joven que llega a la presidencia es un falangista de provincias, un *apparatchik* incubado en las entrañas del franquismo. La oposición democrática lo mira, según Cercas, con espanto. Sólo la extrema derecha y los nostálgicos del régimen celebran su nombramiento. Cinco años más tarde, el 23 de febrero de 1981, mientras permanece de pie ante los golpistas, Adolfo Suárez se ha convertido en la encarnación de esa misma democracia que desean tumbar los reaccionarios. Cercas utiliza esta expresión: “la metamorfosis de Adolfo Suárez” (363). Para explicarla, nuestro autor recupera un símil que alcanzó cierta popularidad durante el agónico declinar político de Suárez. El 18 de febrero de 1981, cinco días antes del golpe de Estado, el periódico *El País* publicaba un editorial comparando al entonces presidente con el general De la Rovere, un pícaro, un colaboracionista italiano del nazismo que termina por convertirse en héroe partisano de la resistencia. “Como un general De la Rovere convencido y transmutado en su papel de defensor de la democracia”, rezaba la nota. El editorial de *El País* procuraba burlarse y denigrar a Adolfo Suárez. Cercas, al contrario, retoma esta analogía para reivindicar su figura.

El artículo se refiere a *El general de la Rovere* (1959), película neorrealista italiana de Roberto Rossellini inspirada en el relato homónimo de Indro Montanelli. Conviene prestar atención al modo en que *Anatomía de un instante* se apropia de esta historia para invertir su significado:

Es el año 1943. La película tiene lugar en Génova. Los aliados han tomado el control del sur de Italia. El norte, en cambio, sigue bajo dominio fascista. El protagonista del libro y de la película es Emmanuel Bardone, un pícaro simpático y tramposo. Al comienzo de la cinta, aprovecha las desgracias de la guerra para extorsionar a las familias de los prisioneros.

“Bardone es un camaleón”, escribe Cercas, estableciendo símiles con el presidente Suárez, “ante los alemanes en un partidario fervoroso del Reich; ante los italianos, un solapado adversario del Reich; ante unos y otros despliega todas sus dotes de seductor” (359). El destino de Bardone cambia cuando es arrestado por los nazis y para no ser fusilado se hace pasar por un líder de la resistencia. Conforme al acuerdo alcanzado con los alemanes, Bardone fingirá ser el asesinado

general De la Rovere y así podrá identificar a los jefes de la rebelión. Pero para sorpresa de los nazis, y también para su propia sorpresa, Bardone acaba tomándose su papel demasiado en serio. Mientras convive con sus compañeros de prisión, y a fuerza de imitar al general de la resistencia, Bardone experimenta una transformación insólita. “Esta serie continuada de impresiones empieza a operar una sutil, casi invisible metamorfosis en Bardone” (*Anatomía*: 360).

Una noche, poseído por el espíritu de De la Rovere, lanza un mitin a los demás presos que cumplen condena. El cambio total llega el día en que los partisanos son condenados al pelotón de fusilamiento. Bardone podría librarse de la condena, bastaría con que revelase el engaño. Pero como escribe nuestro autor, a esas alturas “Bardone –que ya no es Bardone sino De la Rovere, como si de algún modo De la Rovere siempre hubiera estado en él – ocupa su lugar junto a sus compañeros”. Sus últimas palabras son un grito de libertad: “¡Viva Italia!”.

En editorial de *El País* (“Adiós, Suárez, adiós”) el periódico reprochaba al ex presidente que al menos el general De la Rovere tuvo un final heroico. “Murió, sin embargo, fusilado, y Suárez se ha ido deprisa y corriendo, con un sinfín de amarguras y muy pocas agallas” (“Adiós, Suárez, adiós”, 1981). Cinco días más tarde, la durísima nota editorial se demostraría no solo injusta, sino también equivocada. En la tarde del 23 de febrero de 1981, el destino de Suárez acabó imitando a la película de Rossellini. “Si bien se mira, en este punto el extraño destino de Suárez también se asemeja al de Bardone (...) ante el pelotón de fusilamiento en un amanecer nevado, Bardone no sólo se redimía él, sino que de algún modo redimía a todo su país de haber colaborado masivamente con el fascismo; permaneciendo en su escaño (...) Suárez no sólo se redimía él, sino que de algún modo redimía a todo su país de haber colaborado masivamente con el franquismo” (*Anatomía*: 385).

Las transformaciones han fascinado desde antiguo al imaginario colectivo por su extraordinario poder de extrañamiento. Desde las leyendas de Ovidio a las pesadillas de Kafka, pasando por Apuleyo y Petronio, por las historias medievales y desembocando en los cuentos imposibles de Cortázar. De manera menos ostensible, sin que tenga lugar una transformación física o material de sus personajes, en la obra de Cercas el motivo de la metamorfosis aparece siempre ligado a una suerte de revelación o epifanía. De nuevo citando a Borges, el escritor extremeño se apoya en la idea según la cual “cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (*Anatomía*: 18).

Para Suárez, ese momento fue la tarde del 23 de febrero de 1981. El concepto de epifanía tiene, ineludiblemente, un fondo religioso. En el imaginario cristiano, como es bien conocido, se refiere al momento en que los Reyes Magos contemplan al Niño Jesús y ven en él al hijo de Dios. En el siglo XX los escritores se encargaron de secularizar la idea. Como dice David Lodge. “El término se aplica de forma más laxa hoy día a cualquier pasaje descriptivo en el que la realidad externa está cargada de una especie de significación trascendental” (1998: 236). En la narrativa moderna, la epifanía tiene con frecuencia la función del clímax en la novela tradicional o la catarsis en el teatro clásico. La clave, continúa Lodge, reside en la habilidad del escritor, ya que es el lenguaje lo que convierte la epifanía “en un momento de verdad para el protagonista o para el

lector” (236). Cercas es, sin lugar a dudas, un escritor pródigamente dotado para generar esta clase de momentos, con los que hace a menudo hacer concluir sus libros.

Ocurre igualmente en las últimas páginas de *Soldados de Salamina*, donde la potencia descriptiva del narrador adquiere la mayor tensión posible para dotar de trascendencia a la escena. “En las epifanías es donde la narrativa se acerca más a la intensidad de la poesía lírica”, recuerda David Lodge (1998:238). Y añade: “así pues es probable que la descripción epifánica sea rica en tropos” Aliteraciones, anáforas, repeticiones, toda clase de hipérbaton, quiasmos, paradojas y metáforas. Si se observa bien, las últimas páginas de *Soldados de Salamina* son un alarde pirotécnico de figuras retóricas. Puede apreciarse en el momento en que el narrador-protagonista Cercas regresa de Dijon tras su encuentro con Miralles y en medio de la noche, en el vagón restaurante de un tren que cruza Francia, experimenta extasiado la revelación que llevaba buscando desde el comienzo de la novela, y que se expresa en una única frase final de 280 palabras, casi como un río de texto que se extiende incesante y que conecta con la primera página de la novela.

Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio («Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas») hasta el final, un final en el que un viejo periodista fracasado y feliz fuma y bebe whisky en un vagón restaurante de un tren nocturno que viaja por la campiña francesa entre gente que cena y es feliz y camareros con pajarita negra, mientras piensa en un hombre acabado que tuvo el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba no equivocarse, piensa en un hombre que fue limpio y valiente y puro en lo puro y en el libro hipotético que lo resucitará cuando esté muerto, y entonces el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante. (207).

Este es un punto decisivo, no sólo en el interior de la novela, para el narrador Cercas, sino también para la propia biografía del escritor extremeño, el autor Javier Cercas. Alcanzado este momento el protagonista ha experimentado ya su propia transformación, su muy personal metamorfosis, que además se anuncia apenas unos párrafos antes con un recurso arquetípico del doble: el espejo.

Luego, a través de vacíos pasillos enmoquetados de verde, fui al restaurante, un vagón con una doble hilera de mesas impecablemente dispuestas y mullidos asientos de cuero de color calabaza. Sólo quedaba uno libre. Me senté y, como no tenía hambre, pedí un whisky. Lo saboreé, fumando, mientras al otro lado del ventanal Dijon se desintegraba en el anochecer, muy pronto convertida en una veloz sucesión de cultivos apenas intuidos en la oscuridad creciente. Ahora el ventanal duplicaba el vagón restaurante. Me duplicaba: me vi gordo y envejecido, un poco triste. Pero me sentía eufórico, inmensamente feliz. (*Soldados*: 203).

Es en ese instante, frente a su propia figura, ante imagen de alguien “que no podía ser yo pero era yo”, cuando el narrador se percibe a sí mismo y a su historia de otra manera.

Y allí, sentado en la mullida butaca de color calabaza del vagón restaurante, acunado por el traqueteo del tren y el torbellino de palabras que giraba sin pausa en mi cabeza, con el bullicio de los comensales cenando a mi alrededor y con mi whisky casi vacío delante, y en el ventanal, a mi lado, la imagen ajena de un hombre entristecido que no podía ser yo pero era yo, allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final, desde la primera hasta la última línea. (206).

Vistos los casos de Enric Marco, de Adolfo Suárez y del propio narrador Javier Cercas, al menos una cosa parece ya clara: la metamorfosis constituye sin duda uno de los motivos más recurrentes en el universo literario del escritor extremeño. Sin embargo, detrás de sus múltiples manifestaciones o avatares (el doble, el traidor y el héroe, la metamorfosis) todas estas imágenes convergen en una misma dirección: la búsqueda del padre o la reconciliación con el padre. Este sería el verdadero hilo invisible que recorre toda la obra narrativa de Cercas: la búsqueda de la reconciliación con el pasado, la búsqueda de un fantasma inalcanzable que ayuda a entender quiénes somos.

Cinco: el pasado como dimensión del presente.

Como ya se ha mencionado, Eduardo Mendoza ha llegado a afirmar que la publicación de *Soldados de Salamina* cambió la partitura en el modo de contar la Guerra Civil. Su publicación supuso, a ojos del autor de *La ciudad de los prodigios*, un punto de inflexión en el modo en que los escritores españoles asumen el recuerdo de la Guerra Civil española. Más contundente, la ensayista argentina Nora Catelli dictaminaba: “en 2001 toda narrativa de la Guerra Civil anterior a Javier Cercas pareció convertirse en pasado”. En su artículo titulado “El nuevo efecto Cercas”, Catelli considera que la eclosión en el siglo XXI de un determinado tipo de novelas centradas en el pasado reciente español difícilmente podría explicarse “si no se atiende a los cambios drásticos que *Soldados de Salamina* operó, hace menos de dos años, sobre la compleja trama de figuraciones bélicas de la narrativa peninsular” (Catelli, 2002).

La novedad principal de la novela reside precisamente en la transformación que se produce en la mirada del narrador. En una de sus columnas de opinión, de manera muy simplificada, Javier Cercas resume el argumento de *Soldados de Salamina* como la historia de un “perfecto idiota” que poco a poco deja de serlo.

Como todo perfecto idiota intelectual español, al principio piensa que la Guerra Civil es algo tan ajeno y tan remoto para él como la batalla de Salamina y al final descubre lo evidente, y es que el pasado no pasa nunca, que el pasado es el presente o la materia de la que está hecho el presente y que, nos guste o no, nada de lo que somos se entiende sin la Guerra Civil porque la Guerra Civil es nuestro mito fundacional. (“Otra bendita novela...”, 2001).

Este cambio de percepción es paulatino, y aparece inseparablemente ligado “a la reconciliación con el padre muerto” que de algún modo vive todavía dentro del narrador. “Los muertos no mueren del todo si hay alguien que los recuerda” (*Agamenón*: 235). Esa persistencia de los ausentes ya había sido señalada por el psiquiatra Carlos Castilla del Pino en una carta que escribe a Javier Cercas, y que conocemos gracias al libro *Diálogos de Salamina*: “el tema de la novela es el hecho de que los muertos no mueren del todo si hay alguien que los recuerda. O que la memoria es el cielo de los que no creemos en el cielo” (*Diálogos*: 53). El pasado es, como escribe Cercas, una dimensión del presente. O como dice citando a Faulkner, ni siquiera es pasado.

Esta interpretación de alcance universal sobre la historia y su relación con el presente adquiere si cabe una condición de tipo fantasmagórico en España, un país todavía marcado por una difícil digestión –por usar un término suave– de nuestro violento paso por el siglo XX. Numerosos críticos culturales han barajado diferentes teorías para hallar respuesta a la recurrente presencia de fantasmas en las narrativas contemporáneas del pasado español. Una posible clave está en la famosa idea de Walter Benjamin, según la cual la memoria abre expedientes que la ciencia da por archivados. Como ha escrito José Colmeiro: “la espectralidad de la historia requiere un proceso de reconocimiento de las marcas de un pasado traumático, permitiendo que los recuerdos reprimidos del pasado sean relatados en forma de fantasmas” (Colmeiro, 2011). Bajo la ligera superficie de las versiones de la historia oficial, se encuentran aquellas historias que han sido silenciadas y borradas, dejando solo sus marcas fantasmales y, por lo tanto, destinadas a volver y atormentar al presente. Lo expresará, de otro modo, Jo Labanyi, para quien las historias de fantasmas construyen una representación del pasado “como una aparición, más que una realidad directamente accesible para nosotros” (Labanyi, 2007:112).

Soldados de Salamina no es un relato sobrenatural, no cuenta la aparición de criaturas pertenecientes a otro mundo, pero sin embargo sí trae al presente relatos y personas que se suponían pertenecientes una época lejana. Por eso el protagonista (Lola Cercas en la película, Javier Cercas en la novela) se descubre “persiguiendo a tientas un fantasma que es su propio fantasma” (*Agamenón*: 237). Descubre, de algún modo, que no existimos sin memoria⁸⁸.

Así pues, el “factor” que se repite en las obras de Cercas es de naturaleza paradójica: consiste en la búsqueda de una ausencia que nos completa, en la persecución imposible de un fantasma que explica quiénes somos. Un elemento propio del cuento fantástico, el doble, se

⁸⁸ En unas declaraciones concedidas a la revista *Quimera* en 2007 con motivo de un número reportaje titulado “Narrativa y memoria”, Javier Cercas lo expresaba con estas palabras: “A partir de *Soldados de Salamina* lo que hay para mí, sobre todo, es un descubrimiento del pasado, de algo esencial. De que el pasado es el presente. El pasado no es algo que está allí, que ha ocurrido de una vez por todas y para siempre, y que ya no tiene la capacidad de afectarnos. Nosotros estamos fabricados de pasado. El pasado está aquí. El pasado, como dice Faulkner, no pasa nunca, porque siempre está actuando sobre nosotros. Eso, en los libros anteriores a *Soldados de Salamina*, había aparecido de una forma muy lateral. En *Soldados de Salamina* es la primera vez que el pasado aparece de manera frontal, algo que se repite ya en los siguientes. Pero sin pasado no existimos, no somos nada, cero. Igual que sin memoria no somos nada. Estamos fabricados de memoria, sin memoria desapareceríamos inmediatamente. No podríamos hacer nada, ni hablar, ni movernos, nada. Todo funciona a través de la memoria. Somos animales de memoria. La memoria nos posee a nosotros, más que nosotros poseerla a ella. De eso es lógico que uno se dé cuenta cuando tiene una cierta edad, y no antes”.

convertiría en un vehículo de dicha búsqueda. Pero en Cercas el elemento fantástico no supone un salto fuera de la realidad, sino un salto hacia el interior de la realidad, hacia el corazón de lo real. Esa búsqueda es de carácter literario, y entronca con la poética de nuestro autor, con la concepción de Cercas de la novela que ya hemos visto en esta tesis, que conecta con la idea de “la verdad de las mentiras” y que resumiremos a continuación en las últimas páginas. Cabe decir, antes de cerrar este punto, que la búsqueda está condenada al fracaso. Nunca llega a concluir. Pues como diría Joan Oleza:

Lo propio de la postmodernidad es ese estado en el que es más necesaria la comprensión que las explicaciones, más la indagación y a la pregunta que las respuestas. La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas. (Oleza, 1996).

¿Cómo llega a rastrear Javier Cercas “el sentido perdido de las cosas”? Al comienzo de sus novelas sus personajes tal vez no sean conscientes, pero sus vidas están marcadas por una ausencia. El hombre postmoderno, según el paradigma actual, no encuentra su lugar en el mundo. Los protagonistas de Cercas se muestran perdidos, prisioneros de una vida falsa, consumidos por una atroz sensación de derrota. Solo encuentran el aliento para enfrentarse a la vida ante una revelación inesperada del pasado⁸⁹. No parece sino que esa sombra del pasado sobre el presente encierra un enigma o un acertijo, una idea que, como veíamos en el “Episodio del enemigo” al inicio de este apartado, manifiesta palpables reminiscencias borgianas. La dualidad del pasado sobre el ahora acaba por dibujar un misterioso juego de espejos al combinarse con otras dos dualidades que ya hemos señalado: la figura del doble fantasmagórico o Doppelgänger y la figura especular que crea la metaficción (escritura que se mira a sí misma). Así reza la misteriosa cita de Hesíodo que Cercas escribe al comienzo de *Soldados de Salamina*: “Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres” (10). Al escritor le corresponde recuperar ese fuego primordial, ese aliento de vida que supone encontrar el significado (o la ilusión de significado) que yace escondido en un suceso efímero ocurrido décadas atrás, apenas una anécdota enterrada por el paso del tiempo. Ése acabará por ser el combustible que mueva sus relatos, el secreto esencial que buscan sus novelas, historias con las que Javier Cercas intentará la difícil tarea de entender y reconciliarse con el pasado, lo que tal vez sea la única forma posible de entendernos y reconciliarnos con nosotros mismos.

Pasemos, pues, a tratar de dar respuesta al elemento que define la concepción novelística de Javier Cercas, su teoría estética y los principios que rigen su universo creativo: su poética.

⁸⁹ Importa señalar aquí que ese encuentro inesperado con el pasado no ha de tener, necesariamente, un significado de carácter histórico. En el caso de *El vientre de la ballena*, lo que altera la vida del protagonista es el reencuentro con Claudia, una antigua novia de juventud cuya reaparición lleva a Tomás a poner en cuestión el conjunto de su existencia. También puede ser un episodio referido al pasado familiar del novelista, como ocurre en su última novela aún no publicada, *El monarca de las sombras*, que narra la historia de Manuel Mena, tío de la madre de Javier Cercas, Blanca Mena, un joven falangista y alférez del Ejército de Franco que murió en la batalla del Ebro.

8.2. El principio del punto ciego: Saber callar a tiempo

Tal vez porque lo verdaderamente enigmático no es lo que nadie ha visto, sino lo que todos hemos visto muchas veces y pese a ello se niega a entregar su significado.
Javier Cercas. *Anatomía de un instante*.

Solo me detendré en un singular recurso de idealidad, que, muy conforme a esta simplicidad característica, consiste, no en desarrollar ninguna fantástica invención, ninguna extraña combinación imaginativa, sino tan sólo en saber callar a tiempo.
Ramón Menéndez Pidal. *Flor nueva de romances viejos*.

Como dijimos en la introducción de esta Tesis, Javier Cercas tiene la particularidad de aunar en su obra las principales corrientes narrativas que sobresalen en el mapa de la literatura española de comienzos del siglo XXI. Tras asomarnos a sus temas modulares y a los principales motivos que configuran su universo creativo, nos falta ahora revisar cómo la obra del escritor extremeño responde a una poética literaria. Para ello, procuraremos apuntar los ejes centrales que rigen su concepción de la novela. Desde la perspectiva del tiempo, si leemos los primeros trabajos del escritor extremeño, sorprende la coherencia con la que Cercas ha ido construyendo un sólido proyecto literario, en el que cada nueva pieza se ensambla con sorprendente exactitud dentro del corpus completo del autor. Desde *El móvil* en 1987 hasta *El impostor* en 2015, nuestro autor postula una misión para la escritura, que se insinúa en sus primeros trabajos de juventud y que evoluciona de manera coherente en cada nueva obra hasta su plasmación en forma de ensayo en la idea del “punto ciego”.

¿Qué es una poética? No es una fórmula, ni un conjunto de procedimientos, ni un sistema de trabajo, ni una técnica o una manera de expresarse. La poética es personal, y responde al propósito que empuja a un autor a escribir. El mundo en el que se mueven los personajes de Javier Cercas está gobernado por tres principios que vertebran su poética, y que podrían sintetizarse del siguiente modo:

- A) La ficción como mentira y como sucedáneo de la vida: la verdad de las mentiras. Para Cercas, la literatura es una mentira, una mentira que no obstante puede entregarnos una verdad más honda, más esencial o más importante que aquella que nos ofrece el supuesto mundo real.
- B) El escritor busca una verdad de naturaleza literaria. Esa verdad, sin embargo, no es un producto surgido de la imaginación: nace de la realidad. El novelista bucea en lo real con la obsesión de encontrar el sentido perdido de las cosas. Esa colisión entre mundos: el mundo real y el mundo literario, genera la materia de la que se nutren las novelas. Ambos mundos están conectados por una figura a caballo entre la ficción y la biografía, un narrador autoficticio llamado Javier Cercas. Ese autor escribe desde la frontera, comparte su mirada desde un lugar donde convergen toda clase de géneros (la ficción novelesca, la historia, el

periodismo) y toda clase de planos narrativos, reales e imaginados. La ruptura de géneros y la voladura de las barreras que separan al mundo real del ficticio busca abrir nuevas vías para la escritura literaria. El objetivo último es cambiar nuestra percepción del mundo para así, tal vez, comenzar a cambiar el mundo.

- C) La verdad que busca el escritor nunca llega a formularse de manera taxativa, explícita, unívoca. La búsqueda del autor no llega a resolverse. La novela postula una verdad de naturaleza ambigua, equívoca, fundamentalmente irónica. Esa verdad se expresa con la metáfora o la idea del punto ciego: aquello que no vemos, que no llega a decirse, es lo que da sentido al relato. La respuesta de la novela es la propia pregunta, el propio libro. Al no haber conclusión, la palabra final queda en manos del lector, depositario último de los silencios del libro.

La estética de la recepción que postula Cercas ayuda a dar otra vuelta de tuerca a su *usus scribendi* y nos sitúa en el camino de nuestro último interrogante. Alcanzado este punto, lo que cabe hacer ahora es preguntarse qué modelo de novela defiende el extremeño: cuál es, en definitiva, su poética literaria, el eje del pensamiento cercasiano. Siguiendo a Milán Kundera, para nuestro autor las novelas deben ser fáciles de leer y difíciles de entender. Escribir bien, según Cercas, “es escribir de manera nítida. Hay que esforzarse para escribir de manera transparente” (Sivak, 2016). El novelista debe trabajar para que no se note su trabajo, crear libros capaces de llegar a todos, pero que al mismo tiempo reserven cosas para quienes deseen indagar, ahondar en la superficie aparentemente sencilla de la prosa. A la llana, según la frase cervantina. Se trata asimismo de la concepción de la escritura que une a los autores de su panteón personal: Borges, Kafka, Beckett, Kundera. Ninguno de ellos recurre a construcciones oscuras, herméticas, innecesariamente alambicadas. En cambio en sus historias se agazapan niveles de significado que escapan a una lectura superficial. Una vez concluido el relato, su secreto sigue planeando sobre la cabeza del lector.

La clave reside en los silencios. El universo literario de Javier Cercas se levanta, en última instancia, en la frontera entre el decir y el no-decir. “La literatura, porque es lo opuesto de la palabrería, limita siempre con el silencio”, ha llegado a escribir nuestro autor. “Toda obra literatura tiene la obligación de transitar por esa frontera peligrosísima, que es la condición misma de su existencia” (*Agamenón*: 216). Baste recordar una conocida idea de Borges, según la cual el escritor no se expresa por medio de las palabras, sino a pesar de las palabras. La literatura se orienta hacia aquella zona que reside más allá de las palabras, su significado último se ubica en lo no expresado, en lo no dicho.

A) “Lo que ocurrió o lo que yo imagino que ocurrió”. La verdad de las mentiras

En estas últimas páginas nos disponemos a perfilar los contornos de esa región formada de silencios que dibujan los libros de nuestro autor. Observaremos, en primer lugar, que en ese territorio anida un cierto tipo de verdad literaria. Los lectores de Vargas Llosa podrán reconocer aquí un vínculo con la poética de la ficción que el Nobel peruano defiende en *La verdad de las mentiras*. Javier Cercas vuelve la ecuación más complicada, pues ya hemos visto que el plano real y el ficticio conviven en su obra, hasta el punto que no es siempre posible delimitar la línea entre uno y otro. Por último, como tendremos ocasión de comprobar, la verdad que ofrecen las novelas de Cercas es siempre incompleta, y queda en manos del lector completar la imagen que dibujan sus relatos.

“Es muy probable que eso fuera lo que ocurrió. Eso es lo que yo creo que ocurrió” (*Anatomía*: 309). Casi las mismas palabras aparecen años más tarde en *El impostor*: “Esa es la verdad. Eso fue lo que ocurrió, o lo que entiendo o imagino que ocurrió” (120). Resulta muy significativo consignar hasta qué punto Cercas ubica sus historias en el territorio de la indeterminación. Incluso en un libro sostenido por un vasta andamiaje bibliográfico y documental como es *Anatomía de un instante*, las pesquisas del novelista no se limitan al dato o la declaración recogida en los archivos. Hay aspectos del golpe de estado del 23-F que, según el autor, “a menudo sólo pueden intentar reconstruirse a partir de testimonios indirectos, forzando los límites de lo posible hasta tocar lo probable y tratando de recortar con el patrón de lo verosímil la forma de la verdad” (*Anatomía*: 277).

En su artículo “Un hombre solo. Historia y virtud en *Anatomía de un instante*”, Justo Serna se toma el trabajo de enumerar las ocasiones en que Cercas pone de manifiesto la atmósfera de indeterminación que rodea a su relato de los hechos.

“En este punto principal tenemos conjeturas y tenemos posibilidades, pero no tenemos certezas, ni siquiera tenemos probabilidades; quizá podamos acercarnos a ellas...” (...). “De esa forma terminó la entrevista entre Tejero y Armada, o de esa forma imagino que terminó” (...). “Tal vez Suárez pensó (...)”. “Tal vez pensó” (...). “Tal vez pensó” (...). “al fin y al cabo, pensaría” (...). Tal vez fue eso lo que sintió con los años Adolfo Suárez; eso o una parte de eso o algo muy semejante a eso”. (Serna, 2011).

Hablamos en este caso del libro donde Javier Cercas afirma con más insistencia en ceñirse a un relato *cosido a la realidad* de los hechos. Cuando el extremeño escribe una novela “con ficción”, como ha denominado a *Las leyes de la frontera*, la oscuridad es completa. Jamás llegamos a conocer, por ejemplo, la identidad del entrevistador que interroga a los protagonistas del relato. ¿Quién hace las preguntas? ¿Por qué motivo? ¿Qué desea saber? Se trata además de una voz, cuyos rasgos físicos desconocemos, que afirma tener el propósito de escribir un libro con el material de esas entrevistas en bruto que dan forma a la novela que el lector tiene entre sus manos. En *El vientre de la ballena*, leemos: “Sé que este relato va a infectarse de olvidos, omisiones y errores; cuento con ellos. No pretendo ser absolutamente veraz o exacto: sé que recordar es inventar, que el pasado es

un material maleable y que volver sobre él equivale casi siempre a modificarlo” (12). En *La velocidad de la luz* el narrador nos advierte: ahora llevo una vida falsa, apócrifa. En *El impostor*, la vida real de Enric Marco se encuentra infectada de mentiras, hasta el punto que no cabe desligar unas de otras. Y en *Soldados de Salamina* la incertidumbre campa por sus fueros. Mientras se entrevista con los testigos que dieron cobijo al falangista Sánchez Mazas tras su huida por el bosque, el narrador no oculta sus suspicacias:

Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban haber contado otras veces. (*Soldados*: 62).

Abrumado por los interrogantes, el narrador protagonista de *Soldados de Salamina* afirma sentirse “como si caminara por una zona de médanos” (62), un territorio pantanoso sin suelo firme bajo los pies. Esto nos permite apreciar con relativa nitidez las diferencias entre el trabajo del novelista y el trabajo del historiador. El lector interesado en una investigación historiográfica tendría motivos para sentirse enojado frente a un libro que cada pocas páginas reconoce la precariedad y fragilidad de los materiales con los que cuenta.

Como ha escrito Enzensberger en *El corto verano de la anarquía*, el novelista no hace aquí sino reconocer de forma explícita una limitación que los historiadores a menudo disimulan o al menos pasan por alto: el hecho de que “él [el receptor] no es más que el último en una larga serie de relatos de algo que tal vez haya ocurrido de un modo o tal vez de otro”. Y sin embargo el reconocimiento de estas limitaciones, que suponen un boicot al empeño historiográfico, acentúa en cambio el efecto de veracidad del novelista. Como lectores, la honestidad del narrador al asumir los límites confiere una sensación de verdad más auténtica que la que normalmente alcanza la fingida objetividad de la historiografía. Sentimos que detrás de todos esos relatos cruzados se esconde una verdad última que nos concierne de manera íntima.

Dicho de otro modo: Cercas, en lugar de ordenar los hechos reales y documentados a la manera del historiador, nos transmite versiones sometidas a la subjetividad de la persona que los recuerda. Esto pone de manifiesto la imposibilidad de alcanzar la objetividad histórica a través de la memoria narrada. Nuestro autor elude la verdad inaccesible de la historia para encontrar lo que él mismo ha llamado una verdad literaria: “La literatura no tiene ninguna obligación, salvo decir la verdad; la verdad literaria, claro está, que en principio es distinta -y a veces opuesta- a la verdad de la historia” (*Relatos*: 16). Conviene hacer hincapié en la honda raigambre filosófica de una idea clave en el pensamiento europeo: la exigencia del arte de propiciar un conocimiento verdadero del mundo. Fue el poeta alemán Schiller quien en una carta a Goethe fechada el 7 de julio de 1797 reclamaba lo siguiente: “Ojalá que uno se atreviera a desterrar la expresión e incluso la palabra *Belleza* de la circulación y a poner en su lugar a la *Verdad* en su sentido más amplio, porque en el

concepto de *Belleza* están implicados todos aquellos falsos conceptos de manera inextricable”⁹⁰.

El principio teórico que postula Vargas Llosa en su libro *La verdad de las mentiras* se resume en una frase: “Las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésta es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es” (2002:16). En 1993, cuando Javier Cercas escribe *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, las ideas de Vargas Llosa se manifiestan desde el primer capítulo, igualmente titulado “La verdad de las mentiras”. Allí podemos leer: “Como para Suárez, para Vargas Llosa la ficción es primariamente una mentira; una mentira que, sin embargo, expresa una verdad más esencial o más importante que la que orgullosamente se presenta como tal” (23).

Lo que en las líneas citadas llama poderosamente la atención es el empeño por parte de Cercas, desde una fecha muy temprana, de vincularse a una tradición y una poética determinadas. Su tesis doctoral, publicada a su regreso de los Estados Unidos, indica el interés de nuestro autor por encontrar su propia genealogía. Cabe ver aquí el hilo de una cadena histórica que Cercas ya no va a soltar y a la que a medida que avance su obra irá añadiendo nuevos eslabones: en 1993 el joven estudiante de doctorado Javier Cercas expone ya esa idea en su Tesis; décadas más tarde, en su novela *El impostor* hallamos una última y más elaborada defensa de esa misma concepción de la novela:

Hace dos mil cuatrocientos años, Gorgias, citado por Plutarco, la dijo de forma insuperable: “La poesía [es decir, la ficción] es un engaño, en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar más sabio que quien no se deja engañar”. Subrayo la palabra “honesto”: el deber intelectual del lector o el espectador de ficciones consiste en dejarse engañar, a fin de captar la profunda y contradictoria e irónica verdad que el autor ha construido para él. La ficción es una mentira, por tanto, un engaño, pero una mentira o un engaño que en el fondo resulta ser una variante peculiar de las “nobles mentiras” de Platón o de las “mentiras officiosas” de Montaigne; se trata de una mentira o un engaño que, en una novela, no busca el perjuicio del engañado, quien sólo creyéndose esa mentira o ese engaño podrá alcanzar una verdad peculiar: la verdad de la literatura. (204).

Sería posible seguir extendiéndonos en los aspectos filosóficos de esta cuestión que recorre todo el pensamiento occidental desde Grecia hasta nuestros días. Sabemos que la cuestión es más compleja de lo que aquí podemos esbozar. Nuestro trabajo, sin embargo, ha de seguir adelante. Debemos ceñirnos a las verdades que buscan los personajes de Javier Cercas y por qué ese concepto adquiere una importancia central en su poética. Para ello hemos de preguntarnos: ¿dónde se esconde esa verdad? ¿Cómo puede llegar a ser formulada? ¿Quiénes pueden conocerla?

⁹⁰ La carta aparece recogida en *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*. Stuttgart. J. G. Cotta. 1870. I.320. (*La correspondencia entre Schiller y Goethe en los años 1794 a 1805*). Traducción de Mercedes comellas en 2014: 107..

B) La misión del escritor: ver la realidad (y convertirla en sentido)

En *Los hundidos y los salvados* (1986) Primo Levi afirma que los supervivientes de los campos de concentración no fueron los verdaderos testigos.

Los que sobrevivimos a los campos de concentración no somos verdaderos testigos. Esta es una idea incómoda que gradualmente me he visto obligado a aceptar al leer lo que han escrito otros supervivientes, incluido yo mismo, cuando releo mis escritos al cabo de algunos años. Nosotros, los supervivientes, no somos sólo una minoría pequeña sino también anómala. Formamos parte de aquellos que, gracias a la prevaricación, la habilidad o la suerte, no llegamos a tocar fondo. Quienes lo hicieron y vieron el rostro de la Gorgona, no regresaron, o regresaron sin palabras. (1989: 13).

Entre los personajes de nuestro autor hay también quienes se han asomado a las fauces del abismo y han regresado con una percepción dislocada del mundo, lo que les lleva a percibir la realidad desde una esfera a la que solo ellos tienen acceso. Conviene tener esto presente: en las novelas de Javier Cercas el depositario de la verdad no es el narrador-protagonista. Ésta suele estar en otras manos. En ocasiones en manos de esos testigos que han mirado a los ojos a la Gorgona. Y sus palabras pueden interpretarse de distintas maneras, como los mensajes de la Sibila en el Oráculo de Delfos. Ese personaje puede ser Antoni Miralles en *Soldados de Salamina*. También hay algo de ello en *El Zarco* de *Las leyes de la frontera*. Cuando hablan, sus intervenciones manifiestan una lucidez que linda con la crueldad y el delirio. En *La velocidad de la luz*, ese papel corresponde sin lugar a dudas a Rodney Falk, el ex veterano de Vietnam a quien el narrador encuentra casi por un accidente del destino en su despacho de la Universidad de Urbana.

Este último personaje, Rodney, nos arroja algunas claves valiosísimas para la búsqueda de esa molécula que da sentido a la obra de Javier Cercas, el factor que proporciona coherencia a sus libros y que convierte a Cercas en Cercas. Como lectores haríamos bien en prestar atención a las conversaciones noctámbulas, apasionadas y un punto excéntricas que el narrador de *La velocidad de la luz* mantiene con Rodney, cuyos juicios literarios equivalen a un “alud de lucidez a menudo delirante” (63). “Yo escuchaba a Rodney subyugado”, confiesa el narrador, “casi como si fuese un alquimista y cada frase que pronunciaba el ingrediente necesario de una pócima infalible” (63). Entre esos principios alquímicos que Rodney pone en manos del protagonista, aparece una definición de la misión del escritor que resulta central para entender el proyecto literario de Cercas.

-¿Qué es un escritor? -¿Qué va a ser? – me impacienté—. Un tipo que es capaz de poner las palabras unas detrás de otras y que es capaz de hacerlo con gracia. –Exacto – aprobó Rodney-. Pero también es un tipo que se plantea problemas complejísimo y que, en vez de resolverlos, como haría cualquier persona sensata, los vuelve más complejos todavía. Es decir: es un chiflado que mira la realidad, y a veces la ve. (68).

Después de este enunciado levemente mordaz, Rodney ahonda en sus razones:

–Todo el mundo ve la realidad-objeté-. Aunque no esté chiflado. – Ahí es donde te equivocas- dijo Rodney-. Todo el mundo mira la realidad, pero poca gente la ve. El artista no es el que vuelve visible lo invisible: eso sí que es romanticismo, aunque no de la peor especie; el artista es el que vuelve visible lo que ya es visible y todo el mundo mira y nadie puede o nadie sabe o nadie quiere ver. Más bien nadie quiere ver (...) A menos, claro está, que tenga un escudo con que protegerse o que pueda hacer algo con lo que ve. -Rodney hizo una pausa y prosiguió-: Quiero decir que la gente normal padece o disfruta la realidad, pero no puede hacer nada con ella, mientras el escritor sí puede, porque su oficio consiste en convertir la realidad en sentido, aunque se sentido sea ilusorio; es decir, puede convertirla en belleza, y esa belleza o ese sentido son su escudo. (69).

“Convertir la realidad en sentido”, dice Rodney Falk. Ese mandamiento manifiesta cierta semejanza con una idea acuñada por Joan Oleza. “Rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas”, afirma este académico en su análisis del realismo postmoderno (1996). Para Javier Cercas, como para Rodney, la literatura posee la capacidad de encontrar una ilusión de significado. Su poética se revela tributaria respecto a los principios que expone Vargas Llosa. En las novelas, afirma el Nobel, “aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega” (2002: 19). No obstante, si bien Javier Cercas admite y hace visibles las enseñanzas aprendidas del peruano, su concepción de la novela desarrolla y lleva más lejos las ideas apuntadas en *La verdad de las mentiras*.

A tenor de lo propuesto por Vargas Llosa, la literatura y la historia, la ficción y el testimonio periodístico, serían dos “sistemas opuestos de aproximación a lo real” (2002: 20). Cercas, en cambio, defiende el empeño por dar forma a textos donde el relato y el ensayo se confunden y se fecundan. Sostiene la posibilidad de “reconciliar las verdades irreconciliables de la historia y la literatura” (*Punto ciego*: 49). Así, nuestro autor define *Anatomía de un instante*, como un libro “donde, idealmente, la verdad histórica ilumina la verdad literaria y la verdad literaria ilumina a la verdad histórica, y donde el resultado no es ni la primera verdad ni la segunda, sino una tercera verdad que participa de ambas y que de algún modo las abarca” (*Punto ciego*: 49).

La consecuencia de fusionar realidad y ficción conlleva consecuencias inesperadas. De entrada, en la estrategia literaria de Javier Cercas no hay únicamente un nivel de realidad, hay varios planos de realidad que conviven, se superponen y chocan. En los textos del escritor nacido en Ibahernando vuelan por los aires todas las líneas fronterizas. La suya es una literatura en la frontera, una zona donde la imaginación se superpone a la realidad y la realidad a la ficción. Pero también, como hemos visto en nuestro último bloque, es un territorio donde colisionan el discurso histórico, el discurso literario y el discurso novelístico. Su universo narrativo es una zona desde la que observar el mundo para entenderlo bajo una mirada personal. Y en el centro de esa zona el observador es ese personaje autoficticio, a caballo entre dos mundos, entre el universo ficticio de la novela y los personajes y el universo fáctico del mundo en el que vivimos, el único cuya mirada es capaz de anudar todos los planos y niveles del relato. A él, al personaje, pero también al escritor, les corresponde convertir esa realidad en una belleza o una ilusión de significado que sirvan de escudo

ante el desierto de lo real. Se produce entonces, en esa conexión entre ambas verdades (la verdad de la historia y la verdad de la literatura) la revelación, esa epifanía a la que nos hemos referido páginas más arriba: la experiencia, por un brevísimo instante, de que el mundo tiene sentido.

Terminamos así este epígrafe. “Pero la historia (por lo menos la historia que hoy quiero contar) no acaba aquí”, escribía Javier Cercas en su artículo “Un secreto esencial” publicado en 1999 en la edición catalana de *El País* y que acabaría siendo el germen de *Soldados de Salamina*. El secreto esencial de su poética, esa tercera verdad que con frecuencia buscan sus libros, nunca termina por expresarse de forma explícita o unívoca. Como escribe él mismo en el epílogo a la última edición de *Soldados de Salamina* “Las verdades de la novela son verdades ambiguas, equívocas, plurales, contradictorias y huidizas, esencialmente irónicas”. Su naturaleza fundamentalmente irónica hace de la novela, en opinión del extremeño, en una herramienta poderosísima contra el pensamiento dogmático, absolutista, totalitario, pues rompería con los principios excluyentes de la lógica, según la cual algo no puede ser a un mismo tiempo verdadero y falso. La novela, en oposición a esos principios, opera con una lógica diferente, y ese sería su poder. Se trata de una revelación (y una revolución) que a su juicio debemos a Cervantes: “La naturaleza esencial del Quijote, su evidencia más profunda y revolucionaria, su absoluta genialidad, consiste en haber creado un mundo radicalmente irónico en el que no existen verdades monolíticas e inamovibles, sino en el que todo son verdades bífidas, ambiguas, precarias, poliédricas, tornasoladas y contradictorias” (136).

De acuerdo con Vargas Llosa, en el corazón de las novelas llamea una protesta. Las mentiras de las novelas no son nunca gratuitas, dirá el peruano, pues llenan las insuficiencias de la vida. “Por eso la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (2002: 23). ¿Cuál es la verdad última de las ficciones? Para el peruano, fuego y protesta, un llamado a la insurrección, un desajuste declarado con la existencia.

Por sí sola, ella es una acusación terrible contra la existencia bajo cualquier régimen o ideología: un testimonio llameante de sus insuficiencias, de su ineptitud para colmarnos. Y, por lo tanto, un corrosivo permanente de todos los poderes, que quisieran tener a los hombres satisfechos y conformes. Las mentiras de la literatura, si germinan en libertad, nos prueban que eso nunca fue cierto. Y ellas son una conspiración permanente para que tampoco lo sea en el futuro. (30).

Una vez más Cercas recoge el testigo en el punto donde lo ha llevado Vargas Llosa y procura ampliar el recorrido. Es cierto, reconoce: “no hay novela digna de tal nombre que no entrañe un gesto de insumisión, una forma de rebeldía o protesta o desobediencia, una impugnación de la realidad, en la medida en que, a través de la ficción, la novela postula una realidad distinta a la de la experiencia diaria” (136). Pero lo que irrita a los dogmáticos, sostiene el autor de *El impostor*, no es sólo esto, sino “el hecho de que las ambigüedades, ironías, equívocos y certezas huidizas y contradictorias que constituyen el nervio de las novelas (...) los sublevan porque sienten o intuyen con razón que representan una ofensiva en toda regla contra las certidumbres sin fisuras y las verdades eternas con las que se sostienen” (136).

De nuevo lo que hallamos aquí es una reelaboración de los presupuestos teóricos de Vargas Llosa. Apoyándose inicialmente en *La verdad de las mentiras*, Cercas ha ido avanzando tanto en la relación que se establece entre ficción y realidad como en la naturaleza ambigua de la novela. Esa indagación teórica ha tenido un correlato en sus novelas, pues permite ahondar en las posibilidades creativas a la hora de exponer una visión del mundo. Así pues, la poética que postula nuestro autor tiene, a nuestro juicio, una plasmación directa en la construcción de sus historias, y que se traduce en la expansión, cada vez más consciente, de los silencios y ambigüedades que irradian de significado al texto. Un principio poético que, como veremos a continuación, terminará por conceptualizarse en la teoría del punto ciego.

C) *Las leyes de la frontera y la teoría del punto ciego*

El origen de la expresión “punto ciego” no procede de la teoría literaria, ni del campo de la estética o del arte, sino que hay que buscarlo en la anatomía ocular. Una Tesis de literatura española contemporánea quizás no sea el lugar más adecuado para describir el ojo humano. Bastará señalar por tanto que en el disco óptico puede localizarse una zona que no detecta la luz, pero sin la cual no podríamos llegar a ver, ya que el cerebro rellena esa parte de la información que el ojo no alcanza a captar. “No es casualidad que la metáfora del punto ciego tenga que ver con el mecanismo de la visión”, ha escrito José-Carlos Mainer, “el punto ciego no ve, pero nos hace ver” (Mainer, 2016). Para Cercas, escribir es revelar, mirar donde nadie ha mirado, ver lo que está visible pero nadie ha visto o nadie ha querido mirar:

Las novelas del punto ciego operan de una forma distinta, aunque en el fondo quizá no tanto. (...) En el centro de estas novelas hay siempre un punto ciego, un punto a través del cual no es posible ver nada. Ahora bien – y de ahí su paradoja constitutiva –, es precisamente a través de ese punto ciego a través del cual, en la práctica, estas novelas ven; es precisamente a través de esa oscuridad a través de la cual iluminan estas novelas; es precisamente ese silencio a través del cual estas novelas se tornan elocuentes. (*Punto ciego*: 17).

Podría explicarse de otro modo, añade. Hay un mecanismo que rige en las novelas del punto ciego: “Al principio de todas ellas, o en su corazón, hay siempre una pregunta, y toda la novela consiste en una búsqueda de respuesta a esa pregunta central” (*Punto ciego*: 17). Al terminar la búsqueda, no obstante, “la respuesta es que no hay respuesta, es decir, la respuesta es la propia búsqueda de una respuesta, la propia pregunta, el propio libro”. El lector será el encargado de completar los huecos, de modo que la novela sólo puede considerarse acabada cuando alguien la interpreta⁹¹. “Igual que el

⁹¹ Cabe señalar aquí que la tendencia a construir el significado de la obra a partir de los silencios no es privativa de la novela, y en las últimas fechas parece convertirse en una tendencia creciente en otras artes. En noviembre de 2016 Juan Mayorga estrenaba *El cartógrafo* en el teatro Calderón de Madrid. Para describir el contenido de su obra, que se centra en la destrucción del gueto de Varsovia durante la Segunda Guerra Mundial, el dramaturgo propone una reflexión semejante a la del punto ciego. “El teatro es cartografía. Como en el mapa, en el escenario todo deber responder a la

cerebro rellena el punto ciego del ojo, permitiéndole ver donde de hecho no ve, el lector rellena el punto ciego de la novela, permitiéndole conocer lo que de hecho no conoce, llegar hasta donde, por sí sola, nunca llegaría la novela” (18).

Hablamos de una literatura hecha de silencios, construida sobre la base del vacío y la ausencia. Estudiando la tradición de la novela moderna en Occidente, Cercas encuentra un tipo muy particular de narraciones: en ellas, en su mismo centro, se abre un cráter desde el relato irradia su significado más profundo. Si echamos la vista atrás, parece ponerse de manifiesto que el camino recorrido por Cercas hasta llegar a este punto no puede ser más coherente. En el relato que da título a *El móvil* (1987) publicado por el autor a los 25 años, en 1987, el protagonista, Álvaro, un individuo enfermo de literatura, llega a la idea de que su destino de escritor no podrá cumplirse sin antes “hallar en la literatura de nuestros antepasados un filón que nos exprese plenamente, que sea cifra de nosotros mismos” (19). Según Álvaro, “lo esencial es retomar esa tradición e insertarse en ella; aunque haya que rescatarla del olvido, de la marginación o de las manos estudiosas de polvorientos eruditos. Lo esencial es crearse una sólida genealogía. Lo esencial es crearse padres” (19).

Tres décadas más tarde, el ensayo *El punto ciego* puede ser entendido, igualmente, como una lectura en clave de la tradición narrativa moderna para dibujar una serie de novelas “que a mí más me gustan o me parecen mejores y cuya estela aspiran a seguir las mías, o en cuya tradición aspiran a integrarse” (55). Decía Borges, y recuerda nuestro autor, que todo escritor crea sus precursores, pues no puede crecer sin padres. En ese camino, la indagación epistemológica que sobre la ficción que lleva a cabo Cercas le conduce a darse cuenta que sus novelas operan en base a una indeterminación central que jamás llega a resolverse, y a continuación observa que no sólo sus textos obedecen a ese principio, sino que existe una dilatada tradición novelística que puede ser leída del mismo modo. Son esos libros, afirma, los que más han moldeado su concepción de la literatura, y todos ellos comparten, a su juicio, la extraña particularidad del punto ciego.

Al frente de la estirpe, Cercas sitúa a Cervantes y el *Quijote*. “La pregunta central que Cervantes formula es transparente: ¿está loco Don Quijote?” (55). No lo sabemos. O está loco y no está loco a la vez, esa es “la ironía, ambigüedad esencial, irreductible” (56). Más cercanos en el tiempo, otros ejemplos aparecen en la frontera entre los siglos XIX y XX. Es el caso de *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, donde queda en el aire la duda sobre si los fantasmas que aparecen a lo largo de la historia han existido realmente o figuran exclusivamente en la mente delirante de la institutriz. De acuerdo con la respuesta por la que se incline el lector, el libro posee significados opuestos.

Es el caso, asimismo, de *Bartleby el escribiente* y de *Moby Dick*, el enigmático relato y la no menos enigmática novela de Herman Melville. ¿Qué motiva el comportamiento de Bartleby? ¿Por qué el escribiente responde una y otra vez con su famoso “preferiría no hacerlo”? ¿Por qué ese

pregunta que alguien se ha hecho. Como en el mapa, en el escenario lo más importante es decidir qué se quiere hacer visible y, por tanto, qué se deja fuera (...) Dado que en su centro se halla un acontecimiento irrepresentable, la obra exige preguntarse una y otra vez qué ofrecer al ojo y qué ocultarle para que la imaginación vea”.

mensaje trivial llega a ser tan perturbador? Y en *Moby Dick*, ¿qué representa la ballena blanca? ¿Por qué el capitán Ahab está obsesionado con ella? Como escribió E. M. Forster: “Lo esencial en *Moby Dick*, su canción profética, discurre como una corriente de fondo en dirección opuesta y a la acción y a su aparente moralidad. Se halla fuera de las palabras (...). *Moby Dick* está preñado de significados, pero dar con el significado total del libro plantea un problema distinto” (57). Por eso Maurice Blanchot afirma que la novela de Melville “posee el carácter irónico de un enigma que sólo se revela con la interrogación que el mismo propone” (58).

Y un último caso. “Algo muy semejante, sino idéntico, podría decirse de algunos relatos y novelas de Franz Kafka; acaso en ninguno de ellos aparece con mayor claridad que en *El proceso*” (59). Formulada en los términos más sencillos, la pregunta que Kafka dejan sin respuesta es: ¿De qué se acusa a Josef K? Y tanto o más importante: ¿Llega a ser cierta esta acusación?

A partir de estos y otros ejemplos, Cercas se interroga por el modo en que el punto ciego actúa en su propia obra literaria. La idea aparece enunciada por primera vez en relación a *Las leyes de la frontera*. Publicada en 2012, la sexta novela de Cercas se sitúa en dos tiempos. La primera parte (“Más allá”) cuenta la formación y las andanzas de una ficticia banda de delincuentes en el verano de 1978 en Gerona, la banda del Zarco, en una España que descubría al mismo tiempo la democracia, la libertad y la heroína. La segunda parte (“Más acá”) comienza en el año 1999. Gerona y España han cambiado. Los personajes han envejecido. El líder de la banda, el Zarco, pasó de ser el delincuente más mediático de la transición a una excrecencia anacrónica, apenas un símbolo pintoresco de una época olvidada. El personaje principal, el Gafitas, ha pasado de ser un charnego de clase media metido casi por accidente en una banda de quinquis a convertirse en un abogado de cierto éxito social. Cuando sus destinos vuelven a cruzarse, el pasado regresa como una sombra sobre el presente.

Como es habitual en las historias de nuestro autor, uno de los rasgos más llamativos reside una vez más en la relación conflictiva y paradójica con el pasado. En Cercas, éste aparece siempre como una incógnita, un enigma que hay que resolver. En *Las leyes de la frontera*, junto a la trama policíaca discurre una trama amorosa: un triángulo amoroso formado por el Zarco, el Gafitas y Tere, “el personaje que quizá encarna todos los dilemas morales del libro y guarda todos sus secretos” (53). En su momento central, que se perfila como la mayor incógnita del libro y que separa sus dos mitades, la trama policial y la sentimental se cruzan. El enigma sin respuesta está ligado a la caída de la banda del Zarco, y plantea una pregunta casi de novela negra: ¿quién delató a la banda? ¿Quién dio la información a la policía? Pudo hacerlo Tere, para salvar al Gafitas. Pudo hacerlo el propio Gafitas. Pudo haber sido el propio Zarco. La respuesta que elijamos cambia el sentido de la novela. Lo cierto, en todo caso, es que esa información nunca llega a revelarse. Nuevamente, el depositario de los secretos, el inspector que detuvo al Zarco, se niega a entregarnos esa porción de información. El lector lo averiguará en las últimas páginas: las luces nunca llegan a encenderse, la novela termina y las sombras persisten.

Pregunté: sabe a lo que me refiero, ¿verdad? Antes de que pudiese responder razoné: Usted estaba esperándonos afuera con su gente. Sabía que íbamos a atracar el banco. ¿Quién fue? El inspector Cuenca no apartó la mirada; parecía más fastidiado que intrigado. ¿Para qué quiere saber eso?,

preguntó. Necesito saberlo, respondí. ¿Para qué?, respondió el inspector Cuenca (...) No se lo voy a decir, dijo por fin, negando con la cabeza. Secreto profesional. No me joda, inspector, dije. Han pasado treinta años. Es verdad, dijo el inspector. Precisamente por eso ya debería haberse olvidado usted de esta historia. (377).

Las tramas argumentales de *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante* también funcionan, sostiene su autor, con un elemento escondido. Lo vimos en el tercer bloque de esta Tesis: al final de *Anatomía*, no hemos llegado a saber con exactitud por qué Adolfo Suárez permanece inmóvil en su asiento durante el golpe de estado del 23 de febrero de 1981. Del mismo modo, no llega a explicarse qué llevó al miliciano a salvar la vida del falangista Rafael Sánchez Mazas. Con frecuencia la crítica da por hecho que Antoni Miralles, el soldado republicano con el que habla el narrador en la última parte de la novela, es el mismo que por unos segundos miró al fundador de Falange antes de permitirle huir. Pero las respuestas que da Miralles al narrador protagonista se sitúan en las antípodas de esa interpretación, e incluso se asemejan a las que da el inspector Cuenca en *Las leyes de la frontera*. “-¿Qué cree usted que pensó? -¿El soldado? – Me volví hacia él. Con todo su cuerpo apoyado en el bastón, Miralles observaba la luz del semáforo, que estaba en rojo. Cuando cambio del rojo al verde, Miralles me fijó con una mirada neutra. Dijo-: Nada -¿Nada? – Nada” (*Soldados*: 203).

A continuación, el protagonista hace la pregunta que lleva intentando responder durante las doscientas páginas del libro.

-No le he contado una cosa – le dije a Miralles-. Sánchez Mazas conocía al soldado que le salvó. Una vez le vio bailando un pasodoble en el jardín del Collrell. Solo. El pasodoble era “Suspiros de España” (...) - Casi como un ruego pregunté-: Era usted, ¿no? Tras un instante de vacilación Miralles sonrió ampliamente, afectuosamente, mostrando apenas su doble hilera de dientes desvencijados. Su respuesta fue: -No. (*Soldados*: 205).

Pese a la rotundidad de las dos respuestas (“nada”, primero, y “no”, después) o tal vez precisamente por esa misma contundencia, las últimas palabras del miliciano Miralles no hacen sino expandir la ambigüedad de la historia. ¿Fue realmente él? Para el historiador o el periodista obtener una contestación sería crucial. Para el escritor, en cambio, no. La verdad literaria consistiría, pues, en “esa verdad que no está en la respuesta a una pregunta sino en la propia búsqueda de una respuesta, en la propia pregunta, en el propio libro” (*Punto ciego*: 73).

Decíamos páginas atrás que es con motivo de la publicación de *Las leyes de la frontera* (2012) cuando aparece desarrollado el principio del punto ciego, el cual bien podría entenderse como la cristalización teórica de un mecanismo narrativo, una técnica, en definitiva, que para esas fechas nuestro autor maneja ya con soltura. Dado que durante buena parte de su carrera literaria Javier Cercas ha compaginado la escritura de novelas con la enseñanza de literatura en la Universidad de Gerona, no debería sorprender que a menudo se coloque las gafas de profesor universitario para leer sus propios textos. Al acuñar la expresión del punto ciego (como antes acuñó los términos *relatos reales* o *novela sin ficción*), nuestro autor no está sino otorgando una dimensión conceptual a una práctica que viene forjándose desde sus primeros cuentos, y que adquiere solidez

en 2001 a partir de *Soldados de Salamina*.

Resulta curioso constatar, por ejemplo, que los primeros vislumbres de esta teoría aparecen nada menos que en boca de un personaje excéntrico, de nuevo, de nuevo el clarividente y atormentado Rodney Falk, en el transcurso de esas alucinadas charlas recogidas en *La velocidad de la luz* (2003). Allí nos topamos con la siguiente revelación:

A Rodney tampoco parecía interesarle demasiado lo que yo estaba contando o me proponía contar en mi libro; lo que sí le interesaba era lo que no iba a contar. “En una novela lo que no se cuenta siempre es más relevante que lo que se cuenta”, me dijo otra vez. “Quiero decir que los silencios son más elocuentes que las palabras, y que todo el arte del narrador consiste en saber callarse a tiempo: por eso en el fondo la mejor manera de contar una historia es no contándola”. (63).

Es posible encontrar una reflexión todavía más temprana sobre el valor del silencio. Anterior, incluso, a *Soldados de Salamina*. Según reconoce Cercas, su concepción de la novela procede de una forma de leer la tradición que progresivamente aflora en su escritura. En un principio esto ocurre de forma no consciente, pero más tarde se formula de manera explícita.

El 12 de enero del año 2000, el escritor extremeño publica en la sección Tribuna de *El País* un artículo titulado “Saber callar a tiempo”. En 2006 ese mismo artículo aparece publicado en *La verdad de Agamenón*, en esta ocasión con el título “¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?”. Cercas parte aquí de una observación de Menéndez Pidal a propósito del romancero. En su ya canónico *Flor nueva de romances viejos* (1976), el medievalista apunta una serie de marcas y motivos recurrentes en el romancero español. Ya en 1928 Pidal había visto que “el mudo del interés dramático va seguido de su desenlace. Pero al hojear un Romancero del siglo XVI nos sorprende la gran abundancia de asuntos inacabados. Puede ser olvido o descuido lo que así deja incompleta la versión de un romance, pero en seguida desechamos esta explicación”. Los romances, razonaba el experto, se componían “para el recreo del público, no para el estudio de los arqueólogos”. Tras comprobar el efecto que producían en la audiencia, los compositores de romances perfeccionaron el recurso, “pues fácilmente se echa de ver que el fragmento es más hermoso que el todo” (1976: 27). Se trata de una técnica que Pidal denomina aquí un “saber callar a tiempo”, y que constituye un logrado procedimiento para acentuar la impresión de misterio y enigma.

Aquí el corte brusco transformó un sencillo romance de aventuras en un fantástico misterio, y esto no fue por casualidad, sino después de varias tentativas de un final trunco, algunas de las cuales se nos conservan en los cancioneros antiguos. El acierto en el corte brusco aparece así como una verdadera creación poética. El fragmentarismo del Romancero es, pues, un procedimiento estético: la fantasía conduce una situación dramática hasta un punto culminante, y allí, en la cima, aletea hacia una lejanía ignora, sin descender por la pendiente del desenlace. (Menéndez Pidal, 1976: 27).

La referencia a Menéndez Pidal sirve a Javier Cercas como punto de partida. El silencio, continúa el artículo, enriquece el relato con un suplemento de ambigüedad, sugerencia y enigma del que de otro modo hubiera carecido. El misterioso final del romance del Infante Arnaldos -“Yo no digo esta

canción sino a quien conmigo va”- es para nuestro autor “el ejemplo clásico de este artificio” (*Agamenón*, 98). Cercas añade toda una serie de ejemplos. En las historias de terror, por ejemplo, sugerir la presencia de lo monstruoso es un método mucho más eficaz para desencadenar el miedo. Lo mismo cabe decir del erotismo. En *Madame Bovary*, los encuentros amorosos de la protagonista se narran por medio de la elipsis, incluyendo interminable el paseo en carruaje (con las cortinas bajadas) de Emma y Leon Dupuis por las calles de Rouen.

El arte de narrar es el arte de decir, pero sobre todo el arte de saber callar a tiempo. Esto lo vio admirablemente Claude-Edmonde Magny, que en *L'âge du roman américain* formuló una de las verdades centrales del arte de la novela, según la cual en ella un silencio a veces vale más que mil palabras; o dicho de otro modo, la novela es el arte de la elipsis. (98).

La novela es, también, el arte de mostrar una imagen lo suficientemente difusa, lejana o borrosa, de forma que su significado completo se nos escapa. “A veces, sin embargo, no se trata de no contar”, añade el artículo, “sino de hacerlo sólo en parte, es decir, de contar como si lo contado no se entendiera del todo, o como si lo entreviéramos apenas a través de una niebla” (99). Cercas da tres ejemplos reveladores. Uno: la batalla de Waterloo en *La Cartuja de Parma*, descrita por Stendhal a través de los ojos de Fabrizio del Dongo, que no entiende nada de lo que ocurre a su alrededor. Dos: la batalla de Borodino descrita por Tolstoi en *Guerra y paz* a partir de la mirada de Pierre Bezujov, quien tampoco alcanza a comprender la importancia del momento. Tres (más relevante para nuestro estudio): la batalla de Canudos en *La guerra del fin del mundo*, descrita por Vargas Llosa desde la perspectiva de un periodista miope y con las gafas trizadas. El último ejemplo es especialmente esclarecedor si prestamos atención a la fecha en que se publica este artículo, justo un año antes de *Soldados de Salamina*. Revelador, decimos, pues nos recuerda al instante en que el falangista Sánchez Mazas se encuentra frente al miliciano que le apunta con su fusil.

Entonces lo ve. Está de pie junto a la hoya, alto y corpulento y recortado contra el verde oscuro de los pinos y el azul oscuro de las nubes, jadeando un poco, las manos grandes aferradas al fusil terciado y el uniforme de campaña profuso de hebillas y raído de intemperie. Presa de la anómala resignación de quien sabe que su hora ha llegado, a través de sus gafas de miope enteladas de agua Sánchez Mazas mira al soldado que lo va a matar o va a entregarlo – un hombre *joven*, con el pelo pegado al cráneo por la lluvia, los ojos tal vez grises, las mejillas chupadas y los pómulos salientes – y lo recuerda o creer recordarlo entre los soldados harapientos que le vigilaban en el monasterio. (*Soldados*: 103).

Conviene subrayar que lo escrito en este artículo no se corresponde con la teoría del punto ciego. Es sin embargo el germen, el embrión teórico del que nace la teoría del punto ciego. A partir de esos silencios, esas elipsis, y también de las zonas de niebla y la atmósfera de brumas, Javier Cercas construye sus novelas. Sin ese germen, sin ese embrión que nace de sus lecturas y más tarde eclosiona en sus libros, no puede entenderse la teoría del punto ciego. Es, pues, una teoría, una visión de la novela, que se ha ido sedimentando a lo largo de los años, y posiblemente la aportación más original de Cercas al estudio de la literatura. Dicho de otro modo: cuando el escritor extremeño miró con las lentes del académico a través de la niebla que rodeaba sus textos, le asombró

comprobar que en todos sus libros se mantenía un mismo principio rector, un principio que a su vez ilustra una manera particular de entender la tradición narrativa. De forma que, tras esa epifanía, se puso manos a la obra en la tarea de definir los ejes de su poética.

En las páginas de *El punto ciego* se percibe una mirada en dos direcciones, hacia el pasado y hacia el presente. Hacia atrás, primero, en un intento de Javier Cercas de asentar su propia genealogía como escritor, de señalar a sus padres literarios y unirlos por medio de un cordón invisible. En segundo lugar, hacia delante, hacia el presente, hacia su propia obra, hacia el descubrimiento de cómo operan sus creaciones. Parecería quizás que con *El punto ciego* Cercas procura trazar una tradición literaria para insertarse en ella. Hay, sin embargo, una perspectiva que a nuestro entender resulta más interesante y fértil, y que expone Javier Aparicio Maydeu en su libro *Continuidad y ruptura: una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*.

La imagen correcta no es la de la tradición perseguida por un artista como una ninfa se ve perseguida por un sátiro, sino la del artista perseguido por la tradición incluso cuando el primero pretende prescindir de la segunda o ignorarla, pues la presencia de la tradición es condición ingénita de todo acto creativo, estando el creador encadenado a ella como un nuevo Prometeo. (2013:21).

En lugar de prescindir de la tradición o desentenderse de la misma, Cercas comprende que su obra figura dentro de una interminable cadena en la que no es sino un eslabón más, probablemente ni siquiera el último. Resulta pertinente, por lo tanto, recuperar aquí una idea muy presente en la concepción literaria de Jorge Luis Borges T.S. Eliot y ya esbozada por Stéphane Mallarmé en el siglo XIX, según la cual todos los libros formarían, quizás, un único libro. Por eso, en su relato “La biblioteca de Babel”, dice Borges que “hablar es incurrir en tautologías” y “la certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma” (1974: 470).

Al mismo tiempo, al igual que la tradición y la literatura misma, las conceptualizaciones teóricas nunca surgen *ex nihilo* ni se levantan en el vacío. En el caso del punto ciego de las novelas, una comparación pertinente, sin intención de adentrarnos demasiado en el terreno de la ciencia, se encuentra en el campo de la cosmología. El concepto de “agujero negro” tal y como hoy se maneja no aparecería como tal en una publicación científica hasta el año 1969. Esto no quiere decir, sin embargo, que durante décadas numerosos astrónomos, cosmólogos y astrofísicos no hubieran observado al asomarse al espacio la existencia (o mejor dicho, la no-existencia) de regiones del espacio capaces crear campos de gravedad y alterar el espacio y el tiempo. De acuerdo a la cosmología, los agujeros negros serían tan antiguos como el propio universo. No es hasta hace un suspiro, no obstante, que el ser humano ha conseguido ponerles nombre.

Una breve historia del silencio.

Regresemos una vez más a la teoría del punto ciego propuesta por Cercas. Si seguimos a Cercas y asumimos que el punto ciego está presente en Cervantes y en *el Quijote*, considerado por la crítica como el texto fundador de la novela moderna, no resulta excesivamente osado colegir que el punto ciego acompaña al género desde su misma fundación, del mismo modo que los agujeros negros forman parte del universo desde su mismo origen. Aunque no obstante cabe relativizar lo hiperbólico de este hallazgo. Así, de la misma forma que Stephen Hawking no es en realidad el descubridor de los agujeros negros, pese a haberse convertido en su divulgador más reconocible, Javier Cercas no es en caso alguno el primer autor que advierte la presencia de silencios narrativos a través de las cuales determinadas novelas emiten su más hondo significado.

Ya en las reseñas literarias que componen el cuerpo de *La verdad de las mentiras*, Mario Vargas Llosa alude en varias ocasiones al valor que poseen los silencios de algunas de las obras más destacadas de la literatura universal. Así, en la lectura que hace de *Santuario*, de Faulkner, el peruano concibe las novelas como una figura geométrica que jamás llega a completarse:

Supongamos que una novela completa es un cubo. Completa: es decir, toda la historia sin omitir un solo detalle, gesto o movimiento de los personajes, objeto o espacio que ayude a entenderlos, y situación, pensamiento, conjetura y coordenada cultural, moral, política, geográfica y social sin los cuales algo quedaría cojo e insuficiente para la comprensión de la historia. Pues bien, ninguna novela, ni la más maniáticamente realista, se escribe completa. Sin una sola excepción, toda novela deja una parte de la historia sin relatar, librada a la pura deducción o fantasía del lector. (2002: 116).

Para Vargas Llosa, esto significa que toda novela se compone de datos visibles y datos escondidos, de tal forma que la historia “se va iluminando y apagando”. En *El arte de la ficción*, David Lodge también enuncia este principio consustancial a la literatura: “todas las novelas contienen espacios en blanco, silencios que el lector debe llenar” (1998: 299). Los críticos postestructuralistas, recuerda, se referían a esta operación como “producir el texto”, y según Lodge la clave residiría en provocar el silencio como “una estrategia consciente” por parte de los autores para que el lector rellene los huecos. Lo más interesante tiene lugar, sin embargo, cuando los silencios dicen más que las palabras. O así al menos lo percibe Vargas Llosa en su interpretación de Faulkner:

La eficacia se debe a aquello que el narrador oculta al lector. El cráter de la novela –la bárbara desfloración de Temple- es un silencio ominoso, es decir, locuaz. Nunca se describe, pero de ese abolido salvajismo irradia la ponzoñosa atmósfera que acaba por contaminar Jefferson, Memphis y demás escenarios de la novela hasta convertirlos en la patria del mal, en un territorio de perdición y de horror negado a la esperanza. (2002: 117).

El autor de *La fiesta del Chivo* habla del “cráter de la novela”, de una geometría inconclusa, de escenas que “escudriñamos, casi invisibles en las tinieblas” (118), de un “silencio ominoso” del que

irradia la ponzoñosa atmósfera creada por Faulkner. El punto de partida del peruano es muy similar, como vemos, al que presenta el extremeño. Aunque lo cierto, no obstante, es que tampoco Vargas Llosa es el primero en señalar la existencia de estas zonas de oscuridad que iluminan todo el relato.

En una reseña escrita con motivo de la publicación de *El punto ciego*, y titulada "El punto C de Javier Cercas: novela, ceguera y lucidez", Domingo Ródenas encuentra que otros escritores tiempo atrás "tuvieron la intuición de que las mejores narraciones pivotaban sobre un centro oculto" (Ródenas de Moya, 2016). Cada uno, escribe Ródenas, lo describió a su manera:

Un Tolstoi anciano, entrevistado en julio de 1900, sostenía que lo más importante en una verdadera obra de arte es que exista un punto focal hacia el que todos los rayos de sentido confluyeran o, inversamente, del que partieran. Y ese mismo foco es el que un personaje de Jorge Luis Borges, el sinólogo Stephen Albert, explica a su futuro asesino que es el secreto de 'El jardín de senderos que se bifurcan', laberíntica novela de Ts'ui Pên ideada como una "enorme adivinanza" alrededor de una omisión voluntaria. (Ródenas de Moya, 2016).

Igualmente, la idea de la novela como acertijo aparece en *El viaje a la semilla*, la biografía de Gabriel García Márquez escrita por Dasso Saldívar, donde se presenta de este modo al autor de *La hojarasca*: "García Márquez era un joven narrador de veinticinco años con la convicción de que toda buena novela lo es en función de dos circunstancias simultáneas: ser una transposición poética de la realidad y una suerte de adivinanza cifrada del mundo" (2014: 23). No en balde, la novela más matemáticamente calculada de Gabo, *Crónica de una muerte anunciada*, se sostiene sobre una pregunta que jamás llega a responderse: ¿por qué nadie advirtió de su asesinato a Santiago Nasar?

Entre los narradores actuales, Domingo Ródenas cita también a Orhan Pamuk y su ensayo *El novelista ingenuo y sentimental* (curiosamente, una colección de ensayos recogidos en el ciclo de conferencias Norton Lectures, de Harvard; al igual que *El punto ciego* es la recopilación de las conferencias Weidenfeld que Javier Cercas dictó en la Universidad de Oxford en 2015). El premio Nobel Turco se refería en aquella ocasión a este mecanismo estructural con estas palabras: "Lo que distingue a las novelas de otras narraciones literarias es que tienen un centro secreto", un centro "que deberíamos buscar mientras leemos" (Ródenas de Moya, 2016). ¿Es Javier Cercas consciente de los precedentes que a lo largo del tiempo han postulado esta, llamémosla, poética del silencio? La respuesta es, por supuesto, afirmativa. Ha escrito sobre la tentación del silencio sobre la que pivotan las novelas de Enrique Vila-Matas. Conoce, asimismo, la teoría del iceberg, que Hemingway formula al final del capítulo XVI de su *Muerte en la tarde*. "Prose is architecture, not interior decoration (...). If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water" (1932: 171). Cercas, por añadidura, comparte igualmente el criterio de Henry James, quien centraba la clave de sus novelas en la ambigüedad. En el centro del canon cercasiano se situaría Jorge Luis Borges, quien como ha estudiado Luce López-Baralt, concede al silencio una trascendencia heredera de la tradición mística. Y ha leído con atención, asimismo, la obra completa de Kafka, cuyas novelas el propio Borges definía como epopeyas de la suspensión.

Resulta evidente que las observaciones de Cercas tienen orígenes y antecedentes diversos. Desde el punto de vista de la teoría literaria, merecen señalarse al menos dos aproximaciones fundamentales. En primer lugar, de forma insoslayable, los estudios de Wolfgang Iser, uno de los padres de la estética de la recepción y quien abordó el fenómeno de los “huecos” dejados por los escritores a través de la llamada “literary gap theory”. En *El acto de leer: teoría del efecto estético* (*Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*), publicado en 1976, Iser concede una enorme importancia a los huecos, ya que a través de ellos el lector dispone de una mayor participación en la construcción del significado. La interacción que provocan las piezas ausentes, de acuerdo con el teórico alemán, aumenta el papel del lector y promueve una coparticipación en el hecho literario.

En segundo lugar, tampoco podemos pasar por alto los “enigmas” que señalaba Roland Barthes al describir el código hermenéutico. Como es conocido, el semiólogo francés propone en su libro *S/Z* (1970) la existencia de cinco códigos narrativos que conviven en el interior del texto. Uno de ellos, el código hermenéutico, aparece en aquellos lugares en los que la historia no se explica plenamente. La verdad final del texto sólo puede alcanzarse pasando a través de esos lugares deliberadamente ocultados por el autor, lo que fuerza al lector o bien a esperar la revelación que llega al final del relato (como suele ocurrir en las tramas detectivescas) o bien, si la respuesta no llega, a completar el enigma a través de su propia interpretación. Para Barthes, lo que caracteriza al enigma es su irreversibilidad, pues una vez resuelto el enigma deja de ser.

No deseamos en todo caso detenernos demasiado en ese caudal de fuentes en (esa costumbre a la que Pedro Salinas se refería con la irónica expresión de “crítica hidráulica”). Quizás conviene volver ahora a quien ejercería una influencia capital sobre la teoría del punto ciego. Nos referimos en concreto a un autor: Mario Vargas Llosa. Y más concretamente a un libro: *La ciudad y los perros*.

Existen dos vías a través de las cuales el magisterio de Vargas Llosa se deja sentir sobre la práctica y la concepción novelística de Cercas. Sabemos que el extremeño había leído las reflexiones del peruano a propósito de Flaubert y de Faulkner, en especial allí donde se habla del “cráter” que se abre en el centro de la novela, de las figuras geométricas que nunca llegan a cerrarse. Dos de los ejemplos que emplea en su artículo embrionario “Saber callar a tiempo” se encuentran en *La verdad de las mentiras*. Refiriéndose a los encuentros amorosos de *Madame Bovary*, Cercas cita a Vargas Llosa, para quien “lo que sucede dentro del coche se enriquece con los ropajes que la imaginación activada del lector deposita en el interior escamoteado del carruaje” (*Agamenón*, 99). Refiriéndose a la violación de Temple Drake en *Santuario*, Cercas escribe: “Faulkner no llega a mostrarnos nunca esta escena, pero su fuerza tácita contamina con el veneno del mal el ámbito entero de la novela” (99). En la lectura que Vargas Llosa hace de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, encontramos la siguiente idea:

Los críticos llaman metonimia a este procedimiento y lo definen como una figura retórica que consiste en confundir el efecto con la causa, o fingir tal cosa mediante la omisión de ésta y la exclusiva exposición de aquél. Yo prefiero llamar a este método de narrar una variante del dato escondido, la adopción de una elipsis, que, al eliminar una parte importante de la información, produce una subversión o trastorno esencial en lo narrado. (243).

El segundo camino que conecta la teoría del punto ciego con la obra de Vargas Llosa se encuentra como ya hemos dicho en *La ciudad y los perros* (1962), o mejor dicho, en la lectura que en 2012 Javier Cercas hace de *La ciudad y los perros* al elaborar un estudio introductorio con motivo del 50 aniversario de la novela. Es en este momento, mientras escribía su comentario al primer libro del Nobel peruano, cuando Cercas dice intuir por primera vez la idea del punto ciego, una teoría que poco más tarde terminará de desarrollarse cuando concluye su sexta novela, *Las leyes de la frontera*.

Mucho se ha escrito, con razón, acerca de las numerosas similitudes que comparten *Las leyes de la frontera* y *La ciudad y los perros*, del paralelismo entre, por un lado, el extraño triángulo que forman el Esclavo, el Poeta y el Jaguar (y el interés de todos ellos por Teresa) y, por otro, el que en el caso de las *Leyes de la frontera* conforman el Gafitas, el Zarco y la chica del Zarco (llamada, no por casualidad, “Tere”). La crítica ha observado la semejanza en las tramas y en los mundos duplicados de ambas novelas, pero también cabe advertir la similitud desde el punto de vista formal. Como *La ciudad y los perros*, también *Las leyes de la frontera* está contada fundamentalmente desde tres puntos de vista distintos. Y al igual que en *La ciudad y los perros*, en *Las leyes de la frontera* hay un enigma central que no obtiene respuesta. La reedición del clásico de Vargas Llosa con motivo de su aniversario ofrecía una oportunidad difícilmente mejorable para que Cercas reflexionara sobre aspectos hasta aquel momento le habían pasado inadvertidos, pues es posible que en esas consideraciones sobre *La ciudad y los perros*, realizadas desde la perspectiva del tiempo y de la propia experiencia como escritor, sea tanto lo Cercas dice de Vargas Llosa como lo que dice sobre sí mismo. Allí, en resumidas cuentas, daría con la clave que explicaba el fundamento de su teoría literaria, su poética de la novela.

“Es posible que en el fondo de toda gran novela refulja siempre una pregunta”, escribía entonces Cercas. El autor no dejará de desarrollar esa idea. Convertirá primero este artículo en una de las conferencias de su ciclo de charlas en la cátedra Weidenfeld de Literatura Europea en la Universidad de Oxford. Más tarde, en el ensayo *El punto ciego*, asistimos a otra vuelta de tuerca.

Lo hemos visto: existe cierto tipo de novelas cuyo centro es una pregunta y cuyo desarrollo es un vano intento de responderla de manera taxativa. Son las novelas del punto ciego. En el fondo, la pregunta que plantean estas novelas es siempre parecida porque es siempre moral, es decir, porque atañe a la naturaleza y el comportamiento de los hombres, a la infinita complejidad de lo humano; en la superficie, sin embargo, la pregunta es siempre distinta. (93).

Recordemos, siquiera sea someramente, la novela en cuestión. La historia que cuenta *La ciudad y los perros* es una historia de violencia, sectarismo y terror que tiene. El escenario es el colegio militar Leoncio Prado de Lima. Un episodio anecdótico, el robo de una prueba de Química un día antes del examen, desencadena una espiral destructiva que implica a sus tres protagonistas, el Jaguar, el Poeta y el Esclavo. La sospecha de que hay un soplón en el colegio, pues alguien ha debido denunciar al ladrón del examen de Química, alcanza niveles obsesivos. La traición al grupo se paga con la muerte, de tal forma que en unas maniobras militares el Esclavo recibe un balazo en la cabeza. Como se expone en “La pregunta de Vargas Llosa”, el interrogante sin respuesta de *La*

ciudad y los perros parece ser el siguiente: ¿quién mató al esclavo? ¿Quién mató a Ricardo Arana? El libro no ofrece contestación. Hay buenas razones, señala Cercas, para pensar que el Jaguar ha asesinado al esclavo. A fin de cuentas, el Jaguar se comporta de forma brutal, trata como un esclavo al Esclavo (él mismo le puso el nombre). El Jaguar es también el líder del grupo y el responsable de imponer la disciplina a los soplones.

“Estos indicios, muy poderosos, acusan al Jaguar, pero no bastan para condenarlo, sobre todo porque otros indicios no menos poderosos lo excusan: en realidad el Jaguar es tan impostor como sus compañeros” (94). En *La ciudad y los perros*, desde el Jaguar hasta el Esclavo, todos los personajes mienten y fingen ser lo que no son. Ello explica, además, que uno de los títulos preliminares que Vargas Llosa había barajado para esta novela fuera, precisamente, *Los impostores*, lo cual añade si cabe una nueva resonancia de Vargas Llosa dentro del corpus cercasiano. Ello explica, además, que lo importante de este libro no sea tanto lo que se dice como lo que se calla.

En *La ciudad y los perros* la pregunta es el asesinato del Esclavo. En *Las leyes de la frontera*, la pregunta es la traición a la banda del Zarco. Las páginas del Javier Cercas, desde su misma Tesis doctoral, siempre habían prestado una atención prioritaria al trabajo novelístico, periodístico y ensayístico de Vargas Llosa. En esta ocasión, sin embargo, la lectura de *La ciudad y los perros* le lleva a interpretar al ya en ese momento distinguido premio Nobel, como un maestro de la ocultación, de la información no revelada, del dato escondido. Y esta constatación posee al menos dos consecuencias. Primero, nos permite apreciar cómo gran parte del proyecto estético en el que Cercas se inscribe tiene un antecedente, un precursor o al menos un magisterio, en la obra de uno de los escritores más determinantes, y sin duda el más prolífico y longevo, de la narrativa del boom latinoamericano. Y segundo, en esta definición de una refulgente pregunta central el principio vertebrador de sus novelas.

Vargas Llosa utiliza el principio de la ocultación, el “dato escondido”, según su expresión, como un mecanismo narrativo, una eficaz artimaña literaria que provoca un determinado efecto de misterio. Javier Cercas, no obstante, parte de ese principio para llevarlo hacia esferas más elevadas. En su concepción novelística el punto ciego, es entendido como un principio rector: el silencio es el elemento motriz. Lo verdaderamente original de su propuesta, lo que convierte en singular la teoría del punto ciego, es la libertad que ofrece al lector para crear el sentido de la obra.

El punto ciego lanza al lector intrépido, a través de esa oscuridad, al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo; el punto ciego busca un sentido donde parece no haberlo, en lugares a simple vista invulnerables al sentido, o al menos a un sentido claro –contradicciones, ironías y paradojas irreductibles–, persiguiendo de ese modo un conocimiento inédito o incluso una revelación o como mínimo una inminencia de revelación, a sabiendas que quizá nunca se produzca, incluso de que no puede producirse. (*Punto ciego*: 73).

Hilo seguido, nuestro autor considera que el silencio abre un camino infinito de naturaleza esencialmente irónica. “Borges observó sin embargo que una inminencia de revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético; yo añadiría que quizá es también ese hecho escurridizo, ambiguo, equívoco, contradictorio y esencialmente irónico que llamamos verdad literaria: esa

verdad que no está en la respuesta a una pregunta sino en la propia búsqueda de una respuesta” (73). Las novelas y relatos del punto ciego serían pues aquellos “que colocan la ambigüedad, la contradicción, la paradoja y la ironía en su mismo centro, para que su poder irradie por todo el texto”. Para Cercas, a mayor ambigüedad, mejor llega a ser la obra literaria, puesto que induce y admite más interpretaciones y más lejos puede llegar la expansión de su significado.

Ya sea en *Soldados de Salamina*, en *Anatomía de un instante*, en *La velocidad de la luz*, en *Las leyes de la frontera* o en *El impostor*, en el fondo, detrás de las obras principales de Cercas, todo el relato se estructura en el linde de esa “inminencia de revelación” que nunca llega a producirse, pero que al mismo tiempo constituye lo más cercano a una revelación a lo que puede aspirar el escritor, una inminencia que no agota el poder sugestivo de la revelación. Y es en ese mismo centro que explica la poética de Cercas donde convergen todos los elementos que hemos visto en este último capítulo, en ese silencio o ese punto ciego se anudan los mecanismos formales y compositivos (el uso del leitmotiv, la obsesión por la simetría, la ficción dentro de la ficción) con los temas nucleares del universo cercasiano (la búsqueda del padre, la pregunta sobre la identidad, la naturaleza enigmática del heroísmo). Ese punto ciego constituye, por tanto, el centro su temática, de su técnica y de su poética como escritor.

“Desde *Soldados de Salamina* (o desde el primer libro que escribí) quizá no he hecho otra cosa que reflexionar sobre la naturaleza enigmática del heroísmo”, escribía Cercas en el epílogo a la última reedición de su libro más conocido (204). Se recordará que al comenzar estas últimas páginas de esta Tesis decíamos que, en cierto modo, todos los libros de Javier Cercas componen un único libro, que se interroga, persigue, discute y continúa hacia adelante, siempre hacia adelante, en un obsesivo e inagotable monólogo en torno a la posibilidad de un cierto tipo de heroísmo, a veces erróneo, a veces virtuoso y siempre ambiguo, donde las figuras del traidor y del héroe a menudo terminan por confundirse.

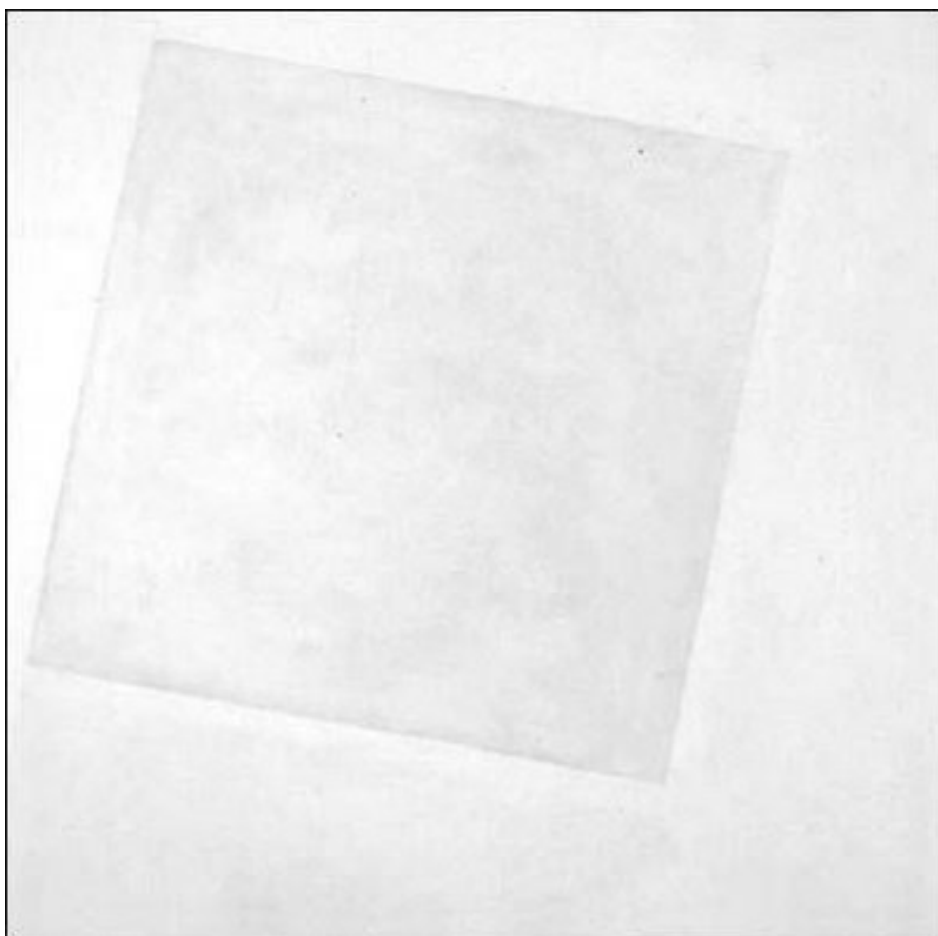
Llegados a este punto, en el último párrafo de esta tesis, sería tentador concluir con una paráfrasis de Javier Cercas. Podríamos afirmar, siguiendo sus palabras, que el conjunto de su obra constituye en suma una única pregunta, “La cuestión Cercas” podríamos llamarla, cuya respuesta no sería otra que la propia pregunta, la lectura de sus libros.

Todo ello, sin embargo, quizás sea válido como verdad literaria, como la verdad que busca el escritor. La obligación de una Tesis doctoral, la verdad que persigue el investigador, obliga a arriesgarse, a ir un paso más allá. Concluiremos nuestro estudio, por tanto, de otra forma, declarando que en el centro de las novelas de Javier Cercas, en el vértice de esa inminencia de revelación, se esconde una cuestión si cabe más importante, “algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras solo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir, todo excepto lo que nos gobierna” (*Soldados*: 104). En el fondo, detrás de las novelas de Javier Cercas, en medio del silencio, por medio de la trascendencia del lenguaje, se nos revela el secreto que han ocultado los dioses y que hace vivir a los hombres. En los límites del lenguaje, allí donde termina el lenguaje y no alcanzan a llegar las palabras, podemos llegar a comprender, por un breve segundo de infinita belleza, lo que nos hace verdaderamente humanos.

Y FINAL: CITA EN STOCKTON



CONCLUSIONES



Blanco sobre blanco. Óleo sobre lienzo. 1918. Kazimir Malévich. Museum of Modern Art (MoMA). Nueva York.

Marco Polo describe un puente, piedra a piedra. -¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente?- pregunta Kublai Kan. -El puente no está sostenido por esta piedra o aquella- responde Marco-, sino por la línea del arco que ellas forman. Kublai permanece silencioso, reflexionando. Después añade: - ¿Por qué me hablas de las piedras? Lo único que me importa es el arco. Polo responde: - Sin piedras no hay arco.

Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*

A finales de 1984 tiene lugar en Sevilla un encuentro imprevisto y desconcertante. Organizado por la Universidad Menéndez Pelayo en colaboración con la editorial Siruela, entre los días 24 y 28 de septiembre se celebraba el I Congreso de literatura fantástica. Para la ocasión, los organizadores logran reunir algunas figuras de primer nivel. En el hotel Doña María, con vistas a la Giralda, se aloja Jorge Luis Borges. Es su regreso a la ciudad donde vivió en 1919, apenas acabada la primera guerra mundial, y en la que publicó su primer poema dentro de las páginas de la revista *Grecia*, años en los que perteneció a “esa secta felizmente olvidada” conocida como movimiento ultraísta. Han pasado 64 años. El adolescente de entonces es ahora un anciano que camina con su bastón de ciego. Una mañana, antes de dar comienzo las jornadas, Borges conversa en la cafetería del hotel con María Kodama. Hasta él se acerca Jacobo Siruela, coordinador del encuentro, acompañado del escritor Italo Calvino. “Maestro”, dice Jacobo, “Italo también ha venido. Está aquí a mi lado”. “Lo sé”, responde enigmático el argentino, “Lo reconocí por su silencio”.

El silencio de Calvino es reconocible. Tiene un sonido propio. Atraviesa su obra de la misma forma que el viajero de su novela recorre las ciudades invisibles. Como acabamos de ver, al igual que los silencios de Borges y de Calvino, el silencio también atraviesa y recorre la obra completa de Javier Cercas. Es un silencio locuaz, luminoso, que dice más que las palabras, un silencio en el que quizás resida el secreto último de su universo creativo.

En las páginas de esta investigación hemos procurado, también nosotros, descifrar las claves de ese silencio, los mecanismos mediante los cuáles Cercas narra las historias que después decide dejar en suspenso, sus intentos de hallar un significado, o mejor dicho, una *ilusión de significado*, a partir del rastro a veces brumoso de sucesos inciertos que tal vez en algún momento llegaron (o no) a ocurrir. Una tarea, por lo tanto, imposible: escuchar y comprender el silencio, capturar el vacío y alcanzar a explicarlo.

Para el autor de esta Tesis todo comenzaba hace cuatro años, en noviembre de 2012. Tras decidir dedicar nuestra investigación a la obra de Javier Cercas, empezábamos nuestra tarea asomándonos a una ventana. No una ventana más. Una ventana especial, única. Nos asomábamos a la casa de la ficción descrita por Henry James en el prólogo a *Retrato de una dama*, un edificio particularísimo en el que todas las historias alguna vez escritas conectaban entre sí. Entreveíamos, al fijarnos en la habitación de la casa que ocupan las novelas de Cercas, algunas imágenes que nos interpelaban, que de alguna manera describían un “secreto esencial”, un mensaje que nos incumbe a todos. Podía ser el miliciano que apunta con su fusil a un falangista y decide dar media vuelta y salvar su vida. O podía ser el presidente Adolfo Suárez, solitario y espectral en un desierto de escaños vacíos, de pie ante los golpistas mientras los demás diputados se echan al suelo. También

resultó ser, más tarde, la burla inexplicable de Enric Marco, quien llegó a presidente de la asociación española de prisioneros de los campos de concentración sin haber sido nunca prisionero en un campo de concentración. Todas ellas formaban, en palabras de Cercas, imágenes “preñadas de significado”, escenas rebosantes de sentido que, a pesar de todo, esquivaban las palabras o se resistían a ser narradas.

En una de esas ventanas de la casa de la ficción, en las páginas de *La velocidad de la luz*, podíamos igualmente encontrar a un personaje autoficticio, un ser que “se parece en todo a mí, pero no soy yo”, un ente de ficción idéntico en todo a Javier Cercas pero que no conviene confundir con Javier Cercas. Veíamos a este personaje conversando con Rodney Falk, el alucinado ex veterano de Vietnam, quien en un raptó de lucidez describe al escritor como “un chiflado que mira a la realidad y a veces la ve”. O lo que es lo mismo: alguien cuyo oficio “consiste en convertir la realidad en sentido, aunque se sentido sea ilusorio; es decir, puede convertirla en belleza, y esa belleza o ese sentido son su escudo” (*Velocidad*: 68). Descubrimos que nuestra tarea habría de consistir en explicar cómo Cercas lleva a cabo esta operación. Esto es: cuál es la belleza o la verdad que buscan sus libros.

Los pasos seguidos: dos hipótesis de partida.

Al comienzo de esta investigación hacíamos explícito nuestro objetivo de partida: situar a Cercas en las coordenadas correctas, entender cómo la obra de nuestro autor se inscribía dentro del mapa general de la literatura española y europea contemporánea. Necesitábamos, por tanto, un plano a partir del cual orientarnos. Siguiendo inicialmente el análisis de Jordi Gracia y Domingo Ródenas, entendimos pronto que en la narrativa del autor extremeño era posible seguir el rastro de un nutrido cúmulo de referencias literarias. Las ventanas abiertas por Cercas conectaban con otras galerías a través de las cuales era posible intuir los ecos de Jorge Luis Borges, de Bioy Casares, de Vargas Llosa, y alcanzado otras latitudes, de J.M. Coetzee, de W.G. Sebald, del propio Henry James, de Kafka y Kundera, pero también de la tradición española, de Unamuno y de Larra, y más cercano en el tiempo del maestro al que dedicaría su Tesis doctoral, Gonzalo Suárez.

Su perfil, incluido por Ródenas y Gracia en el último volumen de la *Historia de la literatura española*, no sólo insertaba a Cercas en el canon de la literatura española actual, sino que también acertaba al ver el modo en que su obra “contrae un deber doble, estético-literario y de índole cívico-moral, con la literatura y los lectores” (2011: 913). Nos hallábamos ante un escritor para el cual la indagación formal, la experimentación, convivía con una suerte de compromiso con la historia, con un persistente afán de interrogar el pasado olvidado en busca de las razones de nuestro presente.

Tras esa contextualización construíamos nuestra hipótesis de partida: la idea de que en la obra de Javier Cercas convergen o se manifiestan las tendencias narrativas dominantes en esta España de comienzos del siglo XXI. En otras palabras: que el universo creativo de Cercas aúna y da cita a los debates ideológicos, estéticos, políticos y formales que protagonizan la novela española de nuestro tiempo. Así, tras cartografiar el panorama que se abre en las letras españolas a finales en el

último tercio del siglo XX como consecuencia del retorno de la intriga y la vuelta a un nuevo tipo de realismo (un realismo diferente al realismo clásico, y que Joan Oleza bautizaba como realismo postmoderno) debíamos ver qué significado poseen las novelas del extremeño. Como si trazásemos el mapa cambiante de un mundo imaginario, dividíamos esas tendencias dominantes en tres continentes. Primero: la novela la novela en el telar de la historia, la literatura como testimonio y compromiso con el pasado. Segundo: los abismos del yo, la novela como búsqueda de la propia identidad. El tercer continente nos conducía a terrenos inexplorados: la búsqueda de los límites de la ficción y la novela como relato real.

Una vez definida la tarea y con una primera cartografía del territorio en el que habríamos de movernos, fue necesario, antes de ponernos manos a la obra, examinar las principales investigaciones académicas sobre su obra aparecidas hasta el momento. Aquí hallamos una situación paradójica. A primera vista, tras el rastreo inicial y el acopio de materiales, la impresión fue desalentadora: Cercas había sido estudiado sobradamente en trabajos, artículos, ensayos académicos y tesinas de España, Europa y América. Una segunda lectura más atenta de los textos, en cambio, devolvía la imagen opuesta: Cercas no había sido estudiado en absoluto, o sólo había sido estudiada una parte de Cercas, la más visible, la más conocida. Por motivos relativamente fáciles de entender, la práctica totalidad de los artículos y trabajos se centraban en apenas uno, dos o tres de sus libros. Siempre (o casi siempre) *Soldados de Salamina*. Muy a menudo *Anatomía de un instante*. En algún caso *El impostor*. En casos aislados *La velocidad de la luz*. Muy excepcionalmente *El vientre de la ballena*. Y nunca (o casi nunca) sus primeras novelas: *El móvil* y *El inquilino*. Por motivos sin embargo inexplicables, buena parte de esas aproximaciones críticas parecían repetir de manera persistente los mismos juicios, subrayar los mismos elementos, detenerse en aspectos idénticos, como si fueran permutaciones o variaciones de un limitado número de artículos iniciales y durante años apenas hubiera variado el orden de los párrafos para decir, *mutatis mutandi*, prácticamente lo mismo. La tercera lectura del material existente nos condujo a la idea de que escribir algo distinto sobre Cercas era no solamente posible, sino que resultaba imperativo intentar suplir ese vacío.

A la altura de 2012, en el momento de comenzar esta investigación, no se había publicado en España ningún trabajo que recorriese de manera íntegra el *corpus* literario de nuestro autor. Sólo en el último año, cuando ya esta Tesis se encontraba en su fase de redacción, han aparecido los primeros trabajos serios de conjunto. Desde un primer momento nos sorprendía, sin embargo, la poca predisposición de los investigadores a remontarse en sus estudios más allá de *Soldados de Salamina*, publicado en 2001, nada menos que el cuarto libro del escritor y su tercera novela. Con algunas notables y afortunadas excepciones, como los trabajos de Rebeca Martín o Ignacio Rodríguez de Arce, suele pasarse por alto la luz que arrojan sus primeras novelas: *El móvil*, *El inquilino*, *El vientre de la ballena*, así como las recopilaciones de textos breves recogidas en *Relatos reales*, *La verdad de Agamenón*⁹².

⁹² A esta lista de textos misceláneos habría que incluir *Formas de ocultarse*, publicado a finales de 2016 en Chile por Ediciones Universidad Diego Portales (UDF) y que en el momento de entregar esta Tesis aún no se ha distribuido en las librerías españolas.

Pues bien, la lectura de este primer ciclo novelesco y de esas piezas breves nos despertó una segunda intuición. A pesar de la escasez de estudios críticos al respecto, nos dimos cuenta de que las obras iniciales de Javier Cercas, desde su primer libro de relatos en 1987 hasta el cuento que cierra *La verdad de Agamenón*, pasando por *El inquilino*, obedecían por completo a mecanismos, pautas, símbolos y elementos que nada absolutamente tenían que ver con el realismo, sino que se adentraban en el terreno de la literatura fantástica. A partir de esa intuición, la segunda hipótesis central que ha estructurado nuestra investigación se formulaba a partir de esta pregunta: ¿y si, en el fondo, detrás de esa búsqueda del conocimiento del pasado, bajo la imagen de un escritor que a veces dice renunciar por completo a la imaginación y ceñirse irrestrictamente a los hechos contrastados, late un escritor que no renuncia a ciertos elementos constitutivos de la literatura fantástica? Para responder a esta cuestión, habíamos de encontrar nuevos nombres en la genealogía literaria de Cercas, desde los clásicos del cuento fantástico como Edgar Allan Poe, Henry James o H.G. Wells, hasta el giro del género fantástico que tiene lugar a partir de Borges, Bioy y Cortázar. A partir de este punto la Tesis se volvió verdaderamente interesante. Un Javier Cercas muy distinto se aparecía ante nuestros ojos. Decidimos que nuestra Tesis no iba a consistir en hacer acopio de textos y sintetizar con mayor o menor fortuna planteamientos comúnmente aceptados sobre Cercas, sino que podíamos proponer una nueva interpretación, una lectura distinta y a nuestro entender más fructífera y esclarecedora del conjunto de su obra. Resumiendo: decir algo nuevo en lugar de repetir lo que otros dijeron. Y debíamos encontrar argumentos para sostenerlo.

Estructura de la tesis.

Había llegado el momento de ponerse manos a la obra. Para ello explicábamos que nuestra Tesis aparecería dividida como un tríptico. A la manera de las pinturas flamencas o los retablos religiosos la investigación contendría tres paneles plegables. El panel central, dedicado a las corrientes por las que navega la obra de Cercas, ocuparía el cuadro de mayor importancia. Y al mismo tiempo habría dos paneles auxiliares, dedicados a situar al autor en su contexto social, histórico y biográfico (primera parte de la tesis) y a definir los principios de su poética (la última y tercera parte).

La primera parte de este tríptico estaría pues dedicada al perfil biográfico y bibliográfico del escritor. Ahora bien, nada más poner un pie en el camino apareció la primera sorpresa. Javier Cercas ha escrito mucho sobre sí mismo. Sus novelas aparecen protagonizadas por un personaje que comparte su nombre, su apellido, su profesión y sus libros. Daría la impresión de que parte de nuestro trabajo ya lo ha hecho el propio autor. Y sin embargo, como nos advierte en el prólogo de *Relatos reales*: “casi me avergüenza aclararlo, ese yo no soy yo, evidentemente, suponiendo que yo sepa, y ya es suponer, quién soy” (*Relatos*: 8). Para Cercas, siguiendo a Nietzsche, “hablar mucho de uno mismo es también una forma de ocultarse. Quizá, añadido yo, la menos obvia o la menos perezosa; es decir: la más literaria” (8).

Hemos procurado por tanto alumbrar una zona de claroscuros: qué hitos, que elementos del recorrido vital de nuestro autor podían ofrecernos alguna clave de su propuesta estética y literaria.

Con mil precauciones, conscientes de las trampas que surgían a cada paso, concluíamos marcando tres puntos de referencia.

Primero, la dimensión fronteriza de su identidad. Cercas, dijimos, es un escritor nacido en 1962 en Ibahernando, un pueblo de Extremadura, alguien que siendo todavía niño se traslada con su familia a Gerona. A edad muy temprana atraviesa por dos experiencias que serán centrales en su literatura: el exilio (el paraíso perdido), y la sensación de saberse extraño, diferente. Su lengua materna es el castellano, su lengua de acogida es el catalán. Es biográficamente, un ser escindido, con una identidad ambigua, fracturada, una vida entre dos tierras que ayuda a entender su posición ante la vida y que abre el camino a la pregunta “¿Quién soy?”, cuestión que de alguna manera intentará responder, sin llegar a una conclusión determinante, en cada una de sus novelas.

Segundo, su trayectoria como filólogo y profesor de literatura, que explica tanto el vasto universo de referencias librescas que nutren su corpus como su propia mirada de escritor. “La disciplina de la filología, que no es en lo esencial distinta de la disciplina de la historia, te obliga a una aproximación rigurosa, académica”, reconocía el novelista. “Los libros que he escrito no se entienden sin una cierta aproximación filológica a la historia y al pasado”⁹³. La mirada del filólogo confiere un modo distinto de enfrentarse a la realidad: lleva a plantearse preguntas y tratar de responderlas con los instrumentos del investigador o del historiador. Eso se manifestará con toda nitidez en los primeros fotogramas de la versión cinematográfica de *Soldados de Salamina*, cuando la protagonista Lola Cercas (trasunto del narrador Javier Cercas) escribe en la pizarra una pregunta difícil de responder: “¿Qué es un héroe?”

Tercero, su experiencia en Estados Unidos, su inmersión en la literatura de la postmodernidad y su regreso, que irá acompañado del redescubrimiento de la historia reciente de España. Esa parábola biográfica nos arrojaba luz para entender el doble deber que, de acuerdo con Jordi Gracia y Domingo Ródenas, contrae Javier Cercas: un deber de carácter “estético-literario” y otro “de índole cívico-moral”, con la literatura y con los lectores (2011: 913). Convenimos, con estos autores, en que en todas las historias de nuestro autor late una acentuada “atracción por asuntos de envergadura social y política (moral), quizá como secuela profunda de los años que pasó como profesor en la Universidad de Illinois y su inmersión en la literatura norteamericana actual, de Philip Roth a John Irving” (913).

⁹³ Vid. “Los intelectuales tras el siglo de los intelectuales”, ciclo de conferencias organizado por la Fundación Mapfre (14-29 de noviembre de 2011). La conferencia completa de Javier Cercas en la página web de la Fundación: http://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/cultura-historia/multimedia/videos-conferencias-intelectuales-tras-siglo-de-intelectuales/SESSION-v.jsp

El regreso de las historias..

Tras la aproximación biográfica a la figura de Javier Cercas, la siguiente parte de la investigación quedó constituida por el desarrollo de las corrientes dominantes en el panorama actual de las letras españolas. Este examen ha servido a dos objetivos fundamentales: analizar el lugar que ocupa el extremeño en el mapa de la novela española del presente y dar respuesta a nuestra hipótesis inicial, comprobando en qué medida en la obra de Cercas confluyen o convergen las principales tendencias estéticas aparecidas en las últimas décadas en España. Una vez más, lanzábamos una advertencia: nos estábamos asomando a un mapa imposible de cartografiar, un mapa no sólo inverosímil, sino también improbable. El plano, asumíamos, sería performativo: no describiría el territorio, sino que lo crearía en el momento de enunciarlo. Un mapa semejante al dibujado por los cartógrafos de Borges, que en su afán perfeccionista dibujaron un mapa del mismo tamaño del reino, o un atlas como el que Italo Calvino pone en manos de Kublai Kan y en el que se encuentran por fin las claves del orden invisible que rige sus ciudades. Contábamos, eso sí, con una buena brújula para orientarnos. Nos guiamos por los consejos de José Carlos Mainer, quien recomienda seguir el rumbo de las tramas, los libros y los nombres. “Elegir a un autor, leer una obra escogida entre otras, establecer una trama que enlace nombres y títulos de libros supone que construimos (los críticos, los historiadores) cristalizaciones de sentido” (2005: 7). Con esa tarea en mente arrancábamos nuestro cometido.

Antes de situar estas tres corrientes habíamos de observar el territorio del nuevo realismo que emerge en la novela española en el último tercio del siglo XX. Apreciábamos la paradoja de que el siglo pasado, precisamente el siglo de las vanguardias y la experimentación, el periodo de la historia literaria que más había desafiado y procurado hacer saltar por los aires los esquemas de la novela realista, había terminado regresando a los conocidos raíles de la novela con principio, nudo y desenlace. Apoyándonos en Gracia y Ródenas, vimos la importancia de asomarnos a “Los contornos de un año: 1986”. Por esas fechas, tiene lugar una auténtica eclosión de nuevos autores que marcan el rumbo que tomarán las letras españolas en las décadas siguientes (2010: 666). Según descubrimos, en la madeja de teorías y discusiones a propósito de la llamada nueva narrativa española se mezclaban dos fenómenos distintos, aunque difíciles de desligar uno del otro. De un lado, la vuelta de un cierto tipo de realismo entendido, según la definición de Joan Oleza, como “la plena restitución de un designio de mimesis” (1996: 39-42). Por otro, aquello que Umberto Eco denominó el *ritorno dell intreccio* (el regreso de la intriga) como requisito para que la novela sobreviviera. A grandes rasgos, este es el modelo dominante en la prosa en castellano de finales del siglo XX. En su artículo “Print the legend”, el propio Cercas destaca dos características: la “legibilidad” y la “narratividad”, claves de lo que algunos teóricos bautizaron como *el pacto con el lector*. A juicio de nuestro autor, ambos rasgos se perfilaban como “los más visibles, si no de la corriente dominante de la narrativa en castellano sí de una cierta corriente dominante en la narrativa seria escrita en castellano en los últimos años” (“Print the legend”, 2007).

En el mencionado artículo Cercas subrayaba que el escritor actual en castellano ha dejado de ser “gratuitamente exigente con el lector” y de enrocarse “en autofagias experimentalistas más o menos novedosas”. Hoy predomina un autor que se muestra “legible, inmediatamente cordial”

(“Print the legend”, 2007). Un autor más interesado por la historia, por el regreso a la aventura y la peripecia, que por el supuesto virtuosismo de la prosa. Los novelistas de la postmodernidad, entendimos leyendo a John Barth, recuperaban el aprecio por sus abuelos (el realismo clásico), pero no desdeñaban por ello los hallazgos de sus padres (la vanguardia). Como contrapartida, sin embargo, los autores actuales se aventuraban con un formato de novela híbrido, mestizo, donde habrían de darse cita géneros y discursos muy distintos. En la historiografía literaria española suele señalarse a Eduardo Mendoza y *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) como el autor y el libro con los que despegó esta forma de entender la literatura. Cercas, sin embargo, encontraba un precedente anterior en el escritor y cineasta Gonzalo Suárez, a quien dedicó su tesis doctoral y de quien considera que “llegó mucho antes que todo el mundo adonde todo el mundo quería llegar” (*Agamenón*: 172) al abrir, ya en los años sesenta, “una vía a través de la cual la narrativa española podía hallar el camino a la modernidad” (Suárez, 11).

La nueva realidad exigía, contábamos, una nueva mirada, la mirada de un realismo que ya no podía ser ni el realismo decimonónico ni el realismo social de posguerra. De acuerdo con Oleza, se abrían las aguas para que tras el maremoto pudiese emerger a la superficie un “realismo posmoderno”⁹⁴. Si esto fuera así, ¿hasta qué punto Cercas podría ser definido como un autor realista? Nuestra investigación concluyó que en novelas como *Soldados de Salamina*, *La velocidad de la luz*, *Anatomía de un instante* o *El Impostor*, nos hallábamos ante el realismo de un ilusionista. El extremeño ha defendido con frecuencia el llamado “arte de escribir sin arte”. Se trata de uno de los principios estéticos del realismo: hacer olvidar al lector que lo que tiene entre manos son hojas de papel cubiertas por signos gráficos. De este modo, cuando a finales de siglo los novelistas se decidían a recuperar el pacto con el lector, la mayoría habría optado por un estilo realista. Se rompía, en consecuencia, con el empeño de las vanguardias por investigar en lo formal, cuestionar el código y ahondar en la crisis del lenguaje y la representación. Concluimos, por tanto, que el *usus scribendi* de Cercas se basa en el viejo precepto latino *ars est celare artem*, el verdadero arte es el que oculta el artificio. “La escritura debe ser como el cristal de una ventana, que está ahí sin que se note, y que no llama la atención sobre sí mismo, sino sobre lo que transparenta (...). Por supuesto, esto es sólo una impresión, y además falsa -la escritura no transparenta la realidad: la crea-, pero es una impresión necesaria: en ese embrujo consiste parte importante del embrujo de la literatura (“Éxito total”, 2011).

Con palabras similares, Darío Villanueva aprecia en los narradores actuales el retorno de “aquel viejo empeño zolaesco de escribir la novela con palabras tan transparentes y limpias que remedasen la sutileza de un vaso de vidrio, para no entorpecer el acceso de nuestra mirada a la realidad descrita” (Villanueva, 2008). Por supuesto, la idea según la cual el mejor estilo sería la

⁹⁴ En su mencionado artículo, Oleza formulaba así esta idea: “La posmodernidad nos ha dejado en una situación de naufragos de una historia cuyo oleaje nadie sabe muy bien por dónde o hacia dónde puede cambiar, en todo caso no hacia donde esperábamos hasta hace bien poco. Pero en la medida que las recetas de nuestros manuales han perdido su mágica eficacia, en esa misma medida, “la realidad” (como hipótesis, como tropo, como praxis, o como construcción del lenguaje) nos obliga a examinarla de nuevo, a repensarla al margen de nuestros esquemas, a tendernos y a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella, y lo que es más, nos abre de nuevo posibilidades inéditas de exploración, la libertad reconquistada de formularle nuevas preguntas” (1996: 39-42).

carencia de estilo no dejaba de ser, aclarábamos, una verdad relativa, que podíamos rebatir con la sencilla operación de abrir un libro de Cercas y leer aleatoriamente cualquier párrafo. El de Ibañerando no carece de estilo. Sus frases resultan reconocibles por una serie de rasgos: su ambición estética, el ritmo de su sintaxis, su tendencia al quiasmo y la anáfora, el gusto por la circularidad, la repetición de elementos. No estábamos ante una escritura descuidada, sino ante un calculadísimo trabajo. Una tarea, sin embargo, pensada para facilitar la tarea del lector. “Las novelas fáciles de leer y difíciles de entender, como dice Kundera, son mi ideal estético”. Se trataba, decía nuestro autor en una entrevista concedida a *El Cultural*, de “lo contrario de esas novelas difíciles de leer, que tienes que pasar las páginas con grúa, y fáciles de entender porque no dicen nada más que banalidades” (Néspolo, 2005). Sus libros cumplían por tanto con uno de los mandamientos del realismo: el lenguaje debe estar al servicio de la narración.

Y sin embargo, advertíamos, ese realismo en Cercas es el realismo de un prestidigitador. A la manera del mago que muestra sus manos vacías antes de comenzar su truco, una primera mirada a la prosa del extremeño nos dejaba con la sensación de que no había nada escondido. Le interesa, sobre todo, el efecto final. Por eso, insistíamos, procura que el público (el lector) no se detenga a mirar cada frase. Como un ilusionista que descubre el secreto de sus trucos, Cercas no finge ofrecernos un fragmento de realidad encapsulada, sino que nos mostraba directamente los mecanismos de su oficio. Bajo la prosa aparentemente sencilla, el autor hace volar por los aires esa ilusión del realismo con toda clase de recursos, que en lugar de disimular el foso existente entre la realidad y la ficción procuran subrayarlo y jugar con esa frontera. Abundaban así, como más tarde veríamos, los juegos metaficcionales, los narradores autoficticios, las estructuras en abismo, los saltos en los niveles de la diégesis, las burlas sobre la naturaleza misma de la escritura.

Pero el realismo que emergía a finales del siglo XX asimilaba determinados rasgos de la experimentación. Oleza nos ayudaba a comprender la paradoja: la metaficción no está reñida con el designio de mimesis realista. No escasean los escritores contemporáneos que integran la dimensión metanarrativa bajo la forma de una metáfora trazada en el mismo argumento. Son narradores que, al igual que hace Cercas, sitúan su historia en el presente, nos informan de los avances de su investigación a medida que los van realizando; y es finalmente esa misma búsqueda la que da forma a la estructura de la novela. Es en este sentido en el que Javier Cercas respondía a las claves del realismo posmoderno. De nuevo acogiéndonos a la lucidez crítica de Oleza, asumíamos que:

Tal vez el efecto más productivo de la convergencia de tantas novelas en la estructura de indagación, de desvelación de un sentido o de una clave secreta, de investigación en torno a la vida de alguien que ha desaparecido dejando tras sí los signos en clave de su misterio, sea el de alegorizar una exigencia constitutiva de la postmodernidad: si la postmodernidad nace de la moción de censura contra los grandes programas explicativos de la modernidad, sus utopías y credos sistemáticos, entonces lo propio de la postmodernidad es ese estado en el que es más necesaria la comprensión que las explicaciones, más la indagación y a la pregunta que las respuestas. La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas (1996).

Nos faltaba por ver cuáles serían, para nuestro autor, esas realidades en las que buscar el sentido perdido de las cosas. La búsqueda nos abría el camino hacia el siguiente bloque: la novela como testimonio. Lo veíamos en cada uno de sus libros: el hombre posmoderno, según el paradigma actual, no encuentra su lugar en el mundo. En un primer momento, los protagonistas de Cercas se nos aparecían perdidos, desorientados, encerrados en una vida falsa, devorados por una asoladora sensación de fracaso. Terminarían siendo las primeras señales de un episodio no resuelto del pasado lo que les devuelva la energía necesaria para enfrentarse a la existencia. En esto consistía, intuíamos, el secreto esencial que buscan incesantemente sus libros; novelas que contribuyen a la formación de la memoria colectiva y que quizás, de algún modo, hacen posible reconciliarse con nuestro pasado.

La tragedia y el tiempo: la novela como testimonio del pasado.

La historia no es un frígido museo; es la trampa secreta de la que estamos hechos, el tiempo. En el hoy están los ayeres.

Jorge Luis Borges

En el epílogo a la reedición en 2015 de *Soldados de Salamina*, Javier Cercas escribía que “el éxito de una obra depende de la azarosa coincidencia entre las obsesiones privadas de un artista y las necesidades públicas de una sociedad” (199). Sin duda ese es el motivo que explica la fenomenal e impredecible acogida del libro entre lectores y críticos. Difícilmente podría entenderse la suerte de *Soldados...* sin una clave generacional.

El periplo en busca del soldado que salvó la vida de Sánchez Mazas es el periplo de mi generación en busca del pasado republicano (...) y la encarnación de ese pasado por entonces abolido de la memoria de mi generación resulta ser Miralles, el soldado republicano que encarna con su heroísmo todas las virtudes de ese pasado, toda su dignidad y nobleza derrotadas, y el abrazo final del narrador a Miralles es el abrazo total, solidario, conmovido, vindicativo, admirado y fraternal a ese pasado rescatado (200).

Para entender esa clave, y para entender este libro, hacía falta adentrarse en una cuestión nuclear de la narrativa de Javier Cercas: el diálogo que sus novelas mantienen con el pasado reciente. Ello implicaba entrar en la que sin duda pasó a ser la tendencia protagonista en la narrativa española a partir del cambio de siglo y que incluso llegó a recibir un nombre: la nueva novela sobre la Guerra Civil. Considerábamos, al emprender la tarea, que esta sería la parte más sencilla y rápida de nuestro trabajo, puesto que el grueso de las aproximaciones críticas a la obra del extremeño se centraban en este asunto y el volumen de lo publicado tanto sobre *Soldados de Salamina* como sobre *Anatomía de un instante* (por razones cronológicas, sensiblemente menos sobre *El impostor*) alcanzaba tal magnitud que de difícil manera podríamos añadir algo diferente. Craso error.

Si algo hemos aprendido realizando esta Tesis es la capacidad de Javier Cercas para hacer volar por los aires cualquier idea preconcebida a propósito de sus libros. La razón no reside únicamente en su tendencia a no ofrecer respuestas claras, concisas o unívocas (o como él mismo lo dice: escribir para no concluir), sino sobre todo por su empeño en contradecir, discutir, alterar o completar lo escrito en sus libros anteriores. Esto explica, entre otras cosas, el monumental fracaso de los críticos que periódicamente han tratado de encuadrar a nuestro escritor dentro de rígidos esquemas ideológicos. Ni Cercas ha llegado a ser nunca un abanderado del Movimiento por la Recuperación de la Memoria histórica, como muchos pudieron pensar tras la publicación de *Soldados de Salamina* (incluido, por qué no decirlo, el autor de esta Tesis cuando leyó el libro en 2001, a los diecinueve años) ni el propósito de *Anatomía de un instante* era el de deslegitimar la transición o revelar secretos del 23-F ocultos hasta el momento. Tampoco, por acudir al extremo opuesto, encontramos en sus páginas a un revisionista que practica la equidistancia, colocando en un mismo plano a los verdugos y las víctimas del franquismo. Una lectura atenta de sus libros nos muestra, antes bien, una mirada profundamente escéptica e inquisitiva ante ciertos relatos colectivos y manipulaciones interesadas del pasado. Un compromiso con el pasado, podemos convenir, que en *Soldados de Salamina* le lleva a preguntarse qué fue de aquellos españoles que perdieron la Guerra y lucharon por la liberación de París, pero que al mismo tiempo en *El impostor* conduce a cuestionar la veneración acrítica del testimonio del testigo por encima de los hechos, más aún, en el caso de Enric Marco, cuando ese testimonio reescribe y falsea el pasado en búsqueda de la admiración pública y los beneficios que la industria de la memoria genera en el presente.

La lectura tanto de la obra de Cercas como de la extensa bibliografía obligaba a mantenerse alerta frente a una serie de tópicos profundamente arraigados a la hora de hablar de la Guerra Civil y la dictadura del general Franco. Se ha convertido en un lugar común, por ejemplo, dar por supuesta la existencia de un llamado tabú o pacto de silencio de la transición. La existencia de tal pacto puede ser materia de discusión en el ámbito de la política. En el caso de la literatura, empero, en absoluto se corresponde con los hechos. El historiador Paul Preston concluye su libro de referencia *La Guerra Civil española* con estas palabras: “La decisión política de no remover el pasado no ha hecho que desapareciera el deseo popular de saber más sobre la Guerra Civil y la represión que la siguió. Respondiendo al hambre de conocimiento, ha habido un interminable torrente de libros, documentales televisivos y actos públicos. Así pues, la Guerra Civil española continúa sobre el papel” (2006: 331). Desde la transición, sobre todo a lo largo de los años ochenta, los historiadores habían procurado hacer su trabajo, sondeando en profundidad, a menudo provincia por provincia, el alcance de la represión franquista.

Todo ello nos animaba a hilar más fino, y a procurar entender por qué razones a comienzos del siglo XXI cobraba fuerza la percepción, sobradamente justificada, de que la democracia española no había hecho justicia a las víctimas del franquismo. El problema, concluíamos, no era que no se hubiese escrito sobre el pasado, sino que el impacto de ese alud de letra impresa en la esfera pública había sido mínimo. Los estudios del hispanista Sebastiaan Faber nos dieron la clave: “no es que no se estudiara el pasado o que se impidiera el conocimiento al respecto (...). La producción de textos sobre la guerra y la dictadura en los años setenta y ochenta fue prodigiosa. Pero en la práctica, se levantó una especie de barrera aséptica entre el presente y el pasado, o entre el historiador y su objeto de investigación” (2011: 104). Con el cambio de siglo, una nueva

generación de españoles demandaba una mirada distinta y una nueva literatura sobre la Guerra Civil. Como escribía Helen Graham, cobra protagonismo a partir de entonces “la mirada del nieto”, una relación con el pasado que reclamaba entre otras cosas los vínculos afectivos de la memoria y no únicamente el escrutinio aséptico de la historiografía. Coincidían en aquel momento, recordábamos, al menos cuatro factores que alteraban la visión de los españoles sobre los años más convulsos del siglo XX: A) La consolidación de la democracia en España, que volvía impensable el regreso a un pasado dictatorial y ampliaba los márgenes para el debate público. B) El impacto causado por la exhumación de los cuerpos de víctimas del franquismo. C) La vinculación con una nueva conciencia internacional en relación a los crímenes contra la humanidad derivada de los procesos judiciales contra las dictaduras del cono sur (caso de Chile y Argentina) y la tendencia a situar el caso español en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. D) Por último, el apremio por la desaparición de los últimos testigos que aún pueden dar testimonio directo de las consecuencias de la Guerra.

En correspondencia con el cambio de sensibilidad, la primera década del siglo alumbraba un resurgir de la novela sobre la Guerra Civil. La importancia de la novela, y muy en particular, de la obra de Javier Cercas, sería decisiva a partir de ese momento. En esta última oleada de títulos, llamaban la atención ciertas características que obligaban a hablar de un nuevo tipo de novela. En primer lugar, en muchos casos no se trataba de novelas históricas, sino novelas con un doble eje, en las que una trama situada en el presente terminaba vinculándose con un suceso acaecido en el pasado. Linda Hutcheon bautiza este género como *metaficción historiográfica*. Lo explicábamos así: la historia de *Soldados de Salamina* (la historia de un narrador llamado Javier Cercas que descubre un episodio apenas conocido de la Guerra Civil) presenta en todo momento esos ejes temporales. El acontecimiento histórico puede ser la clave de la novela, pero a la vez se marca la contemporaneidad del discurso del protagonista. Entre ambas épocas existiría una fricción constante, y el narrador no se abstendrá de realizar comentarios, observaciones y digresiones sobre los sucesos que cuenta. Esto era lo que termina por descubrir el narrador-intradiegético Javier Cercas. Que los sucesos que investigaba no eran un elemento académico o teórico. Sobre ello escribe años más tarde en un artículo el autor llamado Javier Cercas: “No lo es porque el pasado es el presente: está amasado con él; somos, también, lo que hemos sido. No estamos hablando solamente de historia: estamos hablando de nuestra interpretación de la historia. Estamos hablando de ahora mismo” (*Agamenón*: 138). De ahí surge la idea del pasado como dimensión constitutiva del ahora que nuestro autor llamaría un “presente ensanchado”.

En segundo lugar, podemos concluir, como hace Antonio Gómez-López Quiñones en su libro *La Guerra persistente: memoria, violencia y utopía*: “En el recuerdo y representación literarias de la Guerra Civil española ha habido un ingrediente ennoblecedor que ha rescatado aquella violencia del sin sentido, del caos o de la irracionalidad para otorgarle un marco interpretativo bastante más asertivo y favorecedor” (2006: 108). Frente a etapas anteriores en que escritores como Cela, Benet o Goytisolo presentaban lo ocurrido a partir del 18 de julio de 1936 “como una explosión de odios atávicos y oscuros resentimientos que terminaron por desencadenar un sangriento proceso sin sentido ni justificación alguna” (27), los novelistas del siglo XXI procurarán, por encima de todo, entender lo ocurrido. Desafiarán el discurso historiográfico, jugarán con la figura del narrador, presentarán un doble eje temporal en su relato. Aún así, estos recursos “nunca

ponen en peligro ni la comprensión del pasado ni de la violencia acontecida durante éste”⁹⁵ (187). Como resultado, concluimos siguiendo a López Gómez-Quñones: las narraciones actuales sobre la Guerra Civil “tienden a reconsiderar su procedimientos narrativos con el fin de ofrecer una imagen del pasado, más o menos completa, pero definitivamente aprehensible, comprensible y racional” (187).

En el caso de *Soldados de Salamina*, esa búsqueda del pasado aparece estrechamente ligada a un vínculo generacional que se manifiesta a través de la búsqueda del padre. Un tema, dirá el autor, “que mediante una serie trabada de *leitmotiv* y alusiones recurrentes, se asocia a otro no menos central: la persistencia de los muertos, el hecho de que los muertos no mueren del todo si hay alguien que los recuerda (*Agamenón*: 235)”. Porque en el fondo, como revelaría años más tarde el escritor extremeño, esta novela no trata de un episodio anecdótico ocurrido en las postrimerías de la Guerra Civil. En realidad trata, en palabras de Cercas de la “búsqueda agónica del sentido de una historia remota y olvidada: una búsqueda que parece histórica pero es actual; que parece exterior pero es interior; que parece objetiva pero es subjetiva” (237). El narrador protagonista persigue a tientas un fantasma que es su propio fantasma. “Esa imagen es mi imagen; es nuestra imagen; es la imagen de nuestra soledad, de nuestro abandono, de nuestra búsqueda inútil de un sentido mientras damos tumbos, sollozando y desorientados, por un laberinto de espejos donde nunca da el solo, y que sólo nos devuelve nuestro propio rostro irreconocible” (*Agamenón*: 238).

Los abismos del yo: la novela como búsqueda de la propia identidad.

Aquello nos permitió entender que detrás de la búsqueda del pasado se escondía, bajo el fondo del estanque de la Historia, una búsqueda de carácter personal. En paralelo al abordaje de la Historia, los escritores llevaban décadas lanzados a la conquista de un nuevo continente. La aparición creciente un yo “fabulado”, una primera persona del singular más cercana al personaje literario que al registro meramente autobiográfico había ido, silenciosamente, abriendo una estela en las letras hispánicas, en correspondencia con el desarrollo de la autoficción en las narrativas europeas. No es descartable, razonábamos, que al estudiar en un futuro la evolución de la novela española pueda señalarse la naturalización canónica de la escritura del yo como la novedad más sustancial del panorama literario de los últimos treinta años. De nuevo, en el reconocimiento de esa modalidad narrativa, la trayectoria de Cercas jugaba un papel esencial.

“El nuevo bicho se llamó autoficción, pero en realidad era sólo una mutación más de la

⁹⁵ En *La guerra persistente*, se ofrece el ejemplo de la novela *Carta blanca*, de Lorenzo Silva. “Incluso cuando la violencia (como la ejercida por los legionarios en la primera sección de *Carta blanca*) está fomentada por un irracionalismo destructor, dicho irracionalismo es expuesto racionalmente”. En la última novela publicada hasta el momento por Javier Cercas, *El monarca de las sombras* (2016) también hay un intento racional por comprender una decisión aparentemente irracional: la militancia en Falange y el alistamiento voluntario en el ejército franquista de un antepasado familiar, Manuel Mena, tío abuelo de Javier Cercas, fallecido a los 19 años en la batalla del Ebro, casi al final de la Guerra Civil.

novela”, escribía Jordi Gracia en un artículo titulado “La tentación de la realidad” (Gracia, 2016b). Se había producido una transformación morfológica del género, un deslizamiento de lo autobiográfico a lo autoficcional, o lo que es lo mismo: la plena asunción de la naturaleza literaria de los relatos en primera persona. Con apoyo de Ana Casas, comprendimos que la narrativa autoficcional permitiría al autor sortear esa autocensura que tradicionalmente se considera inherente a la autobiografía (2012: 17). Llegamos a la conclusión de que, para los novelistas de la actualidad, hablar del *yo* no significa tanto representar un sujeto exterior ajeno al texto, sino más bien moldear, construir, crear en definitiva, la propia memoria y la propia identidad. Escribirse significaba inventarse. Esta teoría quedaba confirmada por Arnaud Schmitt, para quien el concepto de autonarración autoriza al autor “a tomarse conscientemente (es decir, contractualmente con el lector) libertades con su verdad, pero le permite sobre todo romper la linealidad y la ilusoria objetividad de la reminiscencia”. En definitiva, el *pacto ambiguo*, según la insuperable definición de Alberca, consistiría en una “novela (o relato que se presenta como ficticio) cuyo narrador y/o persona detenta la misma identidad nominal de su autor” (2007: 36).

Al suspenderse la tradición moral que exigía a los autores un registro notarial de sus biografías, esta nueva fórmula podía brindar toda clase de libertades, pero también demandaba como contrapartida una nueva serie de exigencias. Nadie lo expresó mejor que Ana Casas: “El principio de sinceridad lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo”. O en otras palabras: “gracias a subvertir las formas y los pactos de lectura habituales, la autoficción propone, entre otras cosas, instaurar una relación nueva del escritor con la verdad. Y lo hace tomando prestada de la novela toda clase de recursos y estrategias: lo que importa, pues, no es tanto el relato histórico o factual de los hechos, sino la manera (novelesca) de narrar esos hechos” (2012: 17).

Una vez definido el horizonte en el que cabía inscribir y que nos permitía interpretar el proyecto literario de nuestro autor, tendimos un puente entre la teoría y la práctica, y analizamos la manera en que operaban todos estos mecanismos en *La velocidad de la luz*, probablemente la novela de Javier Cercas - protagonizada por un narrador “que se parece en todo a mí, pero no soy yo” (62) - donde el juego autoficcional alcanza su cenit.

La sensación de desorientación y de inseguridad sobre la naturaleza del propio ser se nos manifiesta en todo el *corpus* cercasiano desde sus mismos inicios. Muy vinculada a esta interrogación existencial, conforme leíamos y releíamos cada novela y cada cuento observábamos la repetición de una serie de imágenes asociadas a la duplicación y al elemento fantástico. Fue toda una sorpresa inesperada que terminó por repercutir de forma más profunda, misteriosa y determinante en nuestra interpretación general de su obra. En esa busca obsesiva de Cercas en los abismos del propio yo aparecía, una y otra vez, una figura siniestra: el *Doppelgänger* o el doble fantasmagórico. Siguiendo el consejo de Northrop Frye, nos interesamos en la recurrencia de estas imágenes guiados por una primera intuición: no podían ser, en caso alguno, anecdóticas. Entendimos, por medio de la lectura de *Poderosas palabras*, que las estructuras míticas que laten detrás del lenguaje literario ejercen una inmensa fuerza. Aun sin ser advertidas confieren una poderosa resonancia a las novelas que va mucho más allá de la historia narrada en la superficie. Se

abrió así ante nosotros, inesperadamente, un nuevo universo de símbolos, referentes y significados, que permitía ligar a Javier Cercas con una tradición que la crítica apenas ha advertido: la estela que se remonta a E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Henry James ¿Cercas autor fantástico? Sin llegar a ese extremo, convenía recordar su labor como traductor al castellano de H.G. Wells, y el acentuado componente fantástico que aparece en sus primeros cuentos y se convierte en eje de la novela corta *El inquilino*, un relato canónico sobre el motivo del *Doppelgänger*.

Para hallar una explicación a la presencia del doble en Javier Cercas rastreamos primero en los orígenes de esta figura. Apoyándonos en Tzvetan Todorov, pudimos comprender que a partir del siglo XX, en parte debido a la racionalización de lo siniestro que lleva a cabo Sigmund Freud, el elemento fantástico pierde buena parte de sus connotaciones ominosas. El *Doppelgänger* no responde a una concepción estática, sino dinámica, pues evolucionan al ritmo que se modifican las relaciones entre el ser humano y la realidad. En el caso de Cercas, concluimos, su literatura es heredera del llamado *giro neofantástico* que de acuerdo con Jaime Alazraki protagonizan en lengua española autores como Cortázar, Borges y Bioy Casares. En ellos la aparición del doble se disocia de emociones como el miedo, lo terrorífico y lo sublime, al tiempo que perduran las sensaciones de extrañamiento, perplejidad y desfamiliarización. La aparición del *Doppelgänger*, como pudimos constatar leyendo, *El inquilino* y en el relato *La verdad de Agamenón*, provocaba otra clase de temor -más hondo y de índole no material- de carácter ontológico, al poner en cuestión la naturaleza del sujeto.

Pero nuestro interés, al igual que el interés de Cercas, no se iba a centrar en el antirrealismo. Había que dar el salto a la realidad.

La realidad inventada: la novela como relato real.

Refiriéndose a las razones que llevaron a comienzos del siglo a un auge de la narrativa sobre la Guerra Civil, Antonio Gómez-López Quiñones resumió de manera incisiva: “Nunca la ficción ha parecido tan historiográfica y la historiografía tan ficcional” (2006: 16). No es mera coincidencia, asume Paul Preston, que en casi todas las lenguas la palabra para referirse a la disciplina académica que estudia el pasado y la narración de eventos sea en esencia la misma. Sin embargo, hasta fechas relativamente recientes tanto historiadores como novelistas procuraban mantenerse en los límites de su género y no cambiarse de vía. Sin embargo, la práctica de la autoficción, habíamos visto, permitía acercar ambos tipos de discurso. A comienzos del siglo XXI, escribe Jordi Gracia, “la novela dejaba ser el espacio excluyente de la ficción y ansiaba colonizar también el espacio de la realidad para armar relatos donde la sobredosis de historia real y autobiográfica cambiaba el estatuto de esos raros libros” (Gracia, 2016b). No era práctica insólita en la historia literaria, pero en los últimos tiempos se había convertido en una piedra angular de la narrativa española actual.

Al indagar en las razones de este proceso, convenimos que la conquista de lo real por parte de los escritores difícilmente podría entenderse sin la acentuada reflexión metafictional que trae consigo la epísteme postmoderna. Fue precisamente el estudio de Brian McHale, *Postmodernist*

Fiction, lo que nos descubrió algunas estrategias narrativas muy presentes en Javier Cercas. Los textos del extremeño, por ejemplo, subrayan obstinadamente su carácter de artificio. Sus novelas se construían a través de la metaficción, de la violación de los marcos diegéticos, de la mezcla de datos históricos y ficticios y de la presentación del proceso de escritura dentro de la propia narración.

Para estudiar cómo ese elemento metaficcional constituye de hecho uno de los vectores fundamentales de la propuesta narrativa de Cercas, nos deteníamos en la fragua del novelista y mirábamos en detalle su primera novela corta o relato largo, *El móvil* (1987) y una novela de mayor solidez, *El vientre de la ballena* (1997). Mayor interés tenía, sin embargo, comprobar en qué medida estos juegos metaficticios y los elementos anteriormente descritos seguían operando en el segundo ciclo narrativo de nuestro autor, el que daba comienzo en 2001 con la publicación de *Soldados de Salamina*. En el fondo, el primero en advertirlo no había sido otro que Mario Vargas Llosa, quien en su reseña “El sueño de los héroes” ya señalaba cómo lo más interesante de la novela consistía precisamente en la descripción del proceso de escritura: “Siento mucho tener que afirmar que esta otra historia -la de las oscuras frustraciones, ambiciones y empeños de un joven escritor que, escribiendo estas páginas, luchaba a muerte contra la amenaza del fracaso de su vocación- es más rica y conmovedora que la del polígrafo falangista y sus desventuras en la Guerra Civil” (Vargas Llosa, 2001).

Contra lo que a primera vista podría pensarse, estas cuestiones formales (la decisión de un autor, Javier Cercas, por contarnos la historia de un narrador llamado Javier Cercas que busca contar una historia) no se encuentra dissociada de los temas de fondo que presiden la narrativa del extremeño. Durante la elaboración de nuestra Tesis, constituyó un radical cambio de perspectiva la revelación de que las prácticas metaficcionales, el motivo del doble y el interrogante por la identidad se encuentran íntimamente ligados. El ensayo de Linda Hutcheon *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, nos permitió apreciar que, al igual que la figura mitológica, los textos de nuestro autor se detienen constantemente para observar su reflejo. Narciso, además, es una figura que aparece recurrentemente en *El impostor*. Sólo en aquel momento caímos en la cuenta de que la historia de Narciso es, en esencia, una historia de dobles. Pero la confirmación de esa intuición nos llegaría por medio de la investigación de Antonio Ballesteros sobre *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, donde se establece que, en el siglo XX, el reflejo de Narciso “es ya un haz de relaciones complejas con respecto a sí mismo, y tal complejidad se prueba en el campo literario, donde la metaficción -en su pretensión de que el texto se refleja a sí mismo- deja traslucir la capacidad semiótica de referencias que recoge la obra literaria” (1998: 364).

Habíamos visto por separado cada uno de los elementos que conforman el universo literario de Javier Cercas. Quedaba por unirlos y observar el resultado de la ecuación. Poco a poco llegábamos a la conclusión de que lo que caracterizaba la escritura de Cercas reside, precisamente, en su particular visión sobre la realidad que combinaba una serie de elementos: autoficción, metaficción, saltos en los niveles del texto, hibridación de géneros, cruces entre la imaginación y el registro factual de lo ocurrido. Todo ello conducía, en palabras de nuestro autor, a la búsqueda de un determinado tipo de verdad, de naturaleza esencialmente literaria, pero surgida del diálogo entre la poesía y de la historia. Una tercera verdad, decía Cercas, capaz de conciliar esas dos verdades enfrentadas. El resultado de esa ecuación lo encontramos en un artículo de Sergio Vidal, donde se

propone el uso del término “triángulos narrativos”. Para este académico, los escritores actuales (y en el caso de España, de manera muy destacada Javier Cercas) “están creando un modelo específico de novela mediante la combinatoria de varios géneros narrativos, cada uno de los cuales conserva potencialmente su función original” (Vidal, 2016).

Así pues, a partir del análisis de *Anatomía de un instante*, terminábamos observando que la convivencia de tres géneros distintos como la historiografía, la novela y el periodismo daba forma a una narrativa triangular que, según este académico, “perfecciona modelos anteriores en lo que puede considerarse una ruptura y ampliación del canon” (Vidal, 2016). Las novelas de Javier Cercas, por tanto, serían una grieta en la manera de abordar lo real desde la literatura, una hendidura que al mismo tiempo abre vías aún no exploradas por las que habrán de circular las próximas corrientes literarias de este todavía joven siglo XXI.

La teoría literaria de Cercas: una poética del silencio.

Al cerrar el último bloque de los caminos por los que se mueven las creaciones de Cercas, dedicado a la novela como no ficción o la novela como relato real, nos alegró comprobar que nuestra hipótesis de partida se confirmaba. Disponíamos de una visión panorámica de la obra del extremeño y podíamos situar su universo artístico dentro de las principales corrientes narrativas a comienzos del siglo XXI. Con ello habíamos procurado observar el modo en que, a través de sus novelas, Javier Cercas absorbía esas tendencias dominantes y, tras apropiarse de las mismas, terminaba por transformarlas.

Este propósito formaba parte del proyecto narrativo de Javier Cercas desde muy temprana edad, y de hecho puede que nuestro autor lo intuyera a la edad de dieciocho años, cuando cayó en sus manos un estudio de Pedro Salinas llamado *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Escribe Cercas que fue este libro lo que le animó a hacerse hispanista. De lo que allí leyó se le quedaría grabada para siempre una idea: “Ése viene a ser el diagnóstico final de Salinas: la genialidad de Manrique reside en el modo en que asimila a fondo una larguísima tradición elegíaca, incorporándola y recreándola con fines absolutamente propios” (*Agamenón*, 102). Para terminar este apartado de conclusiones, hacemos nuestro ese descubrimiento juvenil de nuestro autor: la originalidad no está enfrentada a la tradición, nace de la tradición⁹⁶. Por eso mismo lo verdaderamente original “no consistía en no parecerse a nadie, sino en parecerse a todo el mundo” (102). Una idea que expresaría mejor que nadie, en opinión de Cercas, el francés Julien Gracq:

⁹⁶ Resulta casi obligatorio hacer aquí referencia al conocido ensayo “Tradition and the individual talent”, en el que T.S. Eliot asevera: “Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want if you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense (...). No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism.”. (1982: 37).

Todo libro, como es sabido, no sólo se alimenta de los materiales que le proporciona la vida, sino que también crece, misteriosamente sobre otros libros; y puede que el genio no sea más que una aportación de bacterias particulares, una delicada química individual en medio de la cual un espíritu nuevo absorbe, transforma y, finalmente, restituye, con una forma inédita, no el mundo en bruto, sino más bien la enorme materia literaria que le precede. (*Agamenón*: 102).

Al dar ahora un paso atrás y contemplar la integridad de su obra, podemos ver hasta qué punto las obras de Javier Cercas se apoyan en los hombros de los gigantes de los que el extremeño ha aprendido el arte de contar historias. Igualmente hemos entendido que cada libro de Javier Cercas es un eslabón o una cadena de un proyecto narrativo unitario, el que cada nueva pieza altera la imagen completa del puzle o como si todas sus historias formasen, de algún modo, una única historia.

Escribe Ernesto Sábato que “las obras sucesivas de un escritor son como las ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, prolongan cierta inmortalidad, asegurada por leyendas antiguas, por hombres de la misma raza, por las mismas puestas de sol, por pasiones semejantes, por ojos y rostros que retornan” (1984: 69). De acuerdo con Sábato, para el crítico literario “sería bueno hacer arqueología para ver cómo los viejos mitos laten en el fondo de las nuevas vidas” (1984: 69). Cuando se hace una excavación en la obra de Javier Cercas, como ha sido el caso de esta Tesis, aparecen fósiles dispares. Asoma una constelación de influencias, desde Franz Kafka a Vargas Llosa, desde Gonzalo Suárez a Roberto Bolaño, desde Cervantes a García Márquez, desde Cortázar a Paul Auster. A Cercas, como a Borges, le gusta confundir al lector. Al nivel de la superficie creemos estar leyendo a un escritor realista, o tal vez un escritor del realismo postmoderno, interesado en conocer algún episodio olvidado de la Historia reciente. Sin embargo, debajo de esa lectura superficial, como ocurre con las ciudades enterradas bajo el suelo que pisamos, en esta Tesis nos hemos encontrado que la obra de Cercas se erige sobre una ciudad diferente, más misteriosa, vinculada con lo fantástico y que nos conecta con el mito.

En nuestras páginas finales, donde se procura sintetizar *el factor Cercas*, entendimos por fin que el carburante secreto que mueve sus ficciones es la búsqueda de un fantasma, la busca de una ausencia que nos completa y que nos explica, un fantasma que en sus primeras obras se manifiesta como el *Doppelgänger*, nuestro yo espectral y duplicado, pero que en su segundo ciclo narrativo se traduce en una búsqueda de carácter histórico, que a menudo se encuentra en un extraño episodio del pasado que también es la búsqueda del propio padre y que, en el fondo, es la búsqueda de uno mismo a través de un laberinto de espejos. O como diría Cercas: “la búsqueda del sentido de una historia remota y olvidada: una búsqueda que parece histórica pero es actual; que parece exterior pero es interior: que parece objetiva pero es subjetiva” (*Agamenón*: 237), y que lleva a sus personajes a perseguir a tientas “un fantasma que es su propio fantasma”.

El procedimiento que el escritor emplea para esa búsqueda es lo que finalmente nos abriría, de par en par, los principios que rigen la poética de Cercas, su concepción de la novela. Y esta teoría estética se formulaba en el principio, acuñado por el propio autor, del punto ciego: una zona situada en el corazón de las novelas que absorbe toda la luz, un cráter abierto en el epicentro de sus libros que, pese a su completa oscuridad, genera una enigmática radiación donde se descifra el sentido último de sus obras.

En resumidas cuentas, esta poética o esta teoría literaria puede definirse mediante tres grandes principios:

Primer principio: La ficción como mentira y como sucedáneo de la vida: la verdad de las mentiras. Lo resumía así el narrador en la última página de *La velocidad de la luz*: “Mentiré en todo, le expliqué, pero sólo para mejor decir la verdad” (304). Para Cercas, la literatura es una mentira, una mentira que no obstante puede entregarnos una verdad más honda, más esencial o más importante que aquella que nos ofrece el mundo que supuestamente percibimos con nuestros sentidos.

Segundo principio: El escritor busca una verdad de naturaleza literaria. No obstante, esa verdad no es un producto surgido en exclusiva de la imaginación: nace de su mezcla con la realidad. El novelista bucea en lo real con la obsesión de encontrar el sentido perdido de las cosas. Y es esa colisión entre mundos: el mundo real y el mundo literario, lo que genera la materia de la que se nutren su novelas. Ambos mundos estarían conectados por una figura a caballo entre la ficción y la biografía, un narrador autoficticio llamado Javier Cercas. Ese autor escribe desde la frontera, comparte su mirada desde un lugar donde convergen toda clase de géneros (la ficción novelesca, la historia, el periodismo) y toda clase de planos narrativos, reales e imaginados. La ruptura de géneros y la voladura de las barreras que separan al mundo real del ficticio busca abrir nuevas vías para la escritura literaria. El objetivo último es cambiar nuestra percepción del mundo para así, tal vez, comenzar a cambiar el mundo.

Tercer principio: La verdad que busca el escritor nunca llegaría a formularse de manera taxativa, explícita, unívoca. La búsqueda del autor no habrá de resolverse. La novela, para Cercas, postula una verdad de naturaleza ambigua, equívoca, fundamentalmente irónica. Esa verdad habrá de expresarse a través del silencio: aquello que no vemos, que no llega a decirse, es lo que da sentido al relato. La respuesta de la novela es la propia pregunta, el propio libro. Al no haber conclusión, la palabra final queda en manos del lector, depositario último de los silencios del libro. “Un mundo”, como se dice en *El punto ciego* “en el que la última palabra la tenemos nosotros. Usted y yo” (137).

Concluimos así, con la exposición de estos principios, la presente investigación, que comenzaba precisamente hace cuatro años, el 19 de noviembre de 2012, el día que el autor de esta Tesis oyó hablar a Javier Cercas sobre la teoría del punto ciego. Nos pareció comprender aquella tarde que en las novelas de Cercas jamás se produce una revelación, no llega el instante en que el relato enciende todas las luces y se despejan las incógnitas. Sin embargo, al mismo tiempo sus historias persiguen siempre una inminencia de revelación, que constituye lo más cercano a una revelación a lo que podemos aspirar. En “La muralla y los libros”, Borges, una vez más, lo expresó de manera insuperable: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo,

ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (1974: 634).

Siguiendo a Cercas (y a partir de él, siguiendo a Borges) hemos terminado asumiendo que, en el vértice de esa inminencia de revelación, en medio del silencio, por medio de la trascendencia del lenguaje, se nos revela el secreto que han ocultado los dioses y que hace vivir a los hombres. Allí donde termina el lenguaje y no alcanzan a llegar las palabras, podemos llegar a comprender, si quiera por un segundo, lo que verdaderamente nos hace humanos.

Muy a menudo, al término de sus libros, Javier Cercas enlaza de nuevo con la primera página. Ocurre en *Soldados de Salamina* y en *El móvil*. En *La velocidad de la luz*, mientras el narrador sin nombre toma una cerveza con un amigo y trata de ordenar el maremágnum de ideas que vuelan sobre su cabeza, percibe con un raptó de euforia la mejor forma de terminar su libro. Comprende que escribirá una “novela apócrifa, como mi vida clandestina e invisible, una novela falsa pero más verdadera que si fuera verdad” (304), una frase prácticamente idéntica a la que abre el libro que tenemos entre manos. A continuación, llegan las últimas líneas:

Cuando terminé de explicárselo todo, Marcos permaneció unos segundos en silencio, fumando con expresión ausente; luego se tomó de un trago el resto de cerveza.

-¿Y cómo acaba? – preguntó.

-Abarqué de una mirada el bar casi vacío y, sintiéndome casi feliz, contesté.

- Acaba así. (*Velocidad*: 304).

¿Cómo acabar por tanto esta Tesis? Tampoco nosotros hemos agotado todas las preguntas. Seguiremos pues el camino de Cercas. Terminaremos con una invitación. Animaremos al lector a asomarse de nuevo, concluida la lectura de esta investigación, a las obras aquí estudiadas. Invitamos a asomarse a un edificio extraño, a la casa de la ficción descrita por Henry James en *Retrato de una dama*, el lugar donde se encuentran todas las historias alguna vez escritas. Allí, en un espacio donde el silencio atraviesa las novelas de la misma forma que el viajero de Calvino atraviesa las ciudades invisibles, esperan el miliciano Antoni Miralles, el falangista Sánchez Mazas, el Zarco y el Gafitas, Daniel Berkowickz y Mario Rota, El impostor Enric Marco y un experto en el arte de ocultarse, un personaje que se parece en todo a Javier Cercas pero que, evidentemente, no es Javier Cercas.

Podemos volver de nuevo al comienzo, en un ciclo que en realidad nunca termina, como tampoco llega a terminar jamás la producción inagotable de significado que procura la lectura de ficciones.

Están todos allí.

En una casa con un millón de ventanas... una casa con un número de ventanas imposible de contar que nos devuelve la mirada.

En Sevilla, a 21 de noviembre de 2016.



© Massimo Della Latta

EPÍLOGO: UNA NOTA SOBRE *EL MONARCA DE LAS SOMBRAS*

Terminé de redactar el primer borrador de esta Tesis el 21 de noviembre de 2016, cuatro años después de la conferencia de Javier Cercas y exactamente en el mismo lugar donde todo había comenzado, en una sala de la Biblioteca Infanta Elena de Sevilla. Los últimos cinco meses, desde el inicio del verano, los había pasado día y noche repasando la bibliografía, leyendo y releendo cada uno de sus libros. Cuando puse el punto y final mi exhalación provocó el reproche de otros usuarios de la sala. A medida que terminaba el capítulo de conclusiones, sin embargo, comprobé que esta tesis no tendría fin. El 20 de octubre se había anunciado que Cercas regresaba a la novela con *El monarca de las sombras*, un libro dedicado a rastrear la historia de Manuel Mena, un pariente del autor, tío de su madre, Blanca Mena, falangista, alistado en la 3ª Bandera de Falange de Cáceres, alférez provisional del ejército franquista y muerto con diecinueve años de edad en la batalla del Ebro. El libro tenía prevista su fecha de publicación para febrero de 2017, por lo que no habría manera de integrarlo en mi investigación doctoral.

También en noviembre recibí la noticia de que la Universidad Diego Portales de Chile publicaba *Formas de ocultarse*, que suponía el cuarto libro de carácter misceláneo del escritor extremeño, una recopilación de columnas, conferencias, prólogos, epílogos y ensayos, acompañados de una introducción de Leila Guerriero y que, en el momento de escribir estas líneas, no ha comenzado a distribuirse en España. Puesto que se trataba de textos diseminados del novelista, muchos de ellos artículos publicados en *El País* o de fácil acceso en Internet, pude comprobar en cuanto leí el índice que una buena parte de ellos había sido, por suerte, recogida y citada a lo largo de esta investigación doctoral. Aun así, no pude evitar una pegajosa sensación de desaliento. De repente entendí la paradoja de Zenón sobre Aquiles y la tortuga. No importaba, como en la fábula, cuán ligeros fueran mis pies o cuán rápido avanzase, puesto que al llegar al final del camino encontraría un nuevo trecho que cubrir. No sólo Javier Cercas no detendría su carrera literaria, algo que solo puede ser motivo de celebración, sino que el volumen de estudios críticos sobre su obra comenzaba a crecer de manera no ya lineal, sino exponencial. En los mismos días que terminaba mi Tesis, Cercas era objeto de estudio en el Festival *París en Toutes Lettres 2016*. Unos meses antes, en mayo, se había lanzado la edición escolar de *Soldados de Salamina*, con prólogo de Ángel Esteban y una guía didáctica para los alumnos, y para este año, 2017, ya hay en proyecto una edición de Cátedra para la colección Letras Hispánicas y otra monografía sobre el autor.

Un mes más tarde, ya en plenas navidades, el día 29 de diciembre, de regreso en

Extremadura y resignado a no poder incluir en mi Tesis esta última novela, recibí en mi correo, enviado desde la agencia literaria de Cercas y por deseo expreso del autor, el texto definitivo de *El monarca de las sombras*. Superada la sorpresa inicial, al abrir el documento experimenté una triple reacción. Primero, de pavor. Después, de alivio. Finalmente, de algo semejante a la alegría.

El pavor quizás sea la reacción más sencilla de explicar. En 2014, cuando se publicó *El impostor*, no tardé en entender que debía cambiar el rumbo de la tesis. Muchas ideas más o menos aceptadas sobre *Soldados de Salamina* y en general sobre Javier Cercas que circulaban en toda clase de artículos y capítulos de libros, resultaban fatalmente erróneos. Muchos se apropiaron de Cercas para ver en él un novelista que reivindicaba la memoria histórica silenciada por el franquismo y por el claudicante pacto de olvido de la transición. En fechas recientes, otros autores habían comenzado a hacer la lectura opuesta, y presentaban el libro como un reparto equidistante de culpas de la Guerra Civil y un ignominioso intento de equiparar a republicanos y falangistas. Cuando leí *El impostor* entendí que, aunque sobre el papel pudieran sostenerse, en realidad ninguna de esas explicaciones funcionaba (ni la de quienes situaron a Cercas en el equipo de los recuperacionistas de la memoria ni la de quienes luego le colocaron la etiqueta de revisionista). También yo, como se explica en el capítulo de esta Tesis dedicado a *El Impostor*, debí cuestionarme todas mis ideas. Primero: *Soldados de Salamina* no era una novela histórica. Segundo: Cercas se distanciaba del llamado movimiento por la recuperación por la memoria histórica y criticaba la industria de la memoria. Tercero: el supuesto pacto de olvido no había existido como tal, y durante la transición más bien hubo un empeño consciente de los españoles por crearse un pasado hecho a medida. Lo que descubrí entonces era que el pasado y nuestra relación con el pasado no era algo inamovible, sino cambiante, construido y reconstruido constantemente desde el presente. Conseguir poner en orden todo esto me había llevado más de medio año de trabajo, de forma que cuando me llegó a las manos el siguiente libro de Cercas pensé que, si de nuevo debía cambiarlo, tal vez fuera preferible sopesar otras opciones menos dolorosas, como el ritual japonés del hara-kiri o seguir el consejo que en *Luces de Bohemia* da Max Estrella a Don Latino de Hispalis: “vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo”.

Por suerte, comenzada la lectura, mi segunda reacción fue de alivio. Para empezar, resultaba fácil advertir que este era el libro más íntimo del autor, el libro donde Cercas, acostumbrado a ocultarse tras una máscara llamada igualmente Javier Cercas, exponía su verdadero rostro de manera más abierta. “Me he resignado a mis orígenes”, escribe. “Me he conformado en parte con ser quien soy y con proceder de donde procedo y con tener los vínculos que tengo” (22). En sus páginas, el autor asume que “Manuel Mena era la cifra exacta de la herencia más onerosa de mi familia” (11). Al contar la historia de su tío abuelo falangista, Cercas afronta un pasado que no se llegaba a mencionar en *Soldados de Salamina*, pero que ahora ayuda a entender y de algún modo completa la historia narrada entonces. Recordemos que en aquel libro el narrador nos explica que el proyecto consistía “en escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero esencial de su vida - su frustrado fusilamiento en el Collell-, propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo o, más exactamente, de los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a un furiosa orgía de sangre” (143). De este modo, *El monarca de las sombras* permite entender cómo, detrás del intento por comprender las razones de Sánchez Mazas y

del falangismo, latía un intento de comprender las razones tanto de Manuel Mena como del abuelo paterno del escritor, Paco Cercas. Lo resume mejor el cineasta David Trueba, director de la película *Soldados de Salamina* y aquí convertido en personaje de *El monarca de las sombras*: “Ahora comprendo que en *Soldados de Salamina* inventaste un héroe republicano para esconder que el héroe de tu familia era un franquista” (*Monarca*: 43).

Importa añadir que en *El monarca de las sombras* reaparecen, si cabe incluso con una mayor dimensión, dos temas abordados a lo largo de mi Tesis. El primero es la identidad fronteriza del escritor, la experiencia temprana de la partida y su sentido de pertenencia escindido entre dos lugares, Extremadura y Cataluña. Como escribe para referirse a Blanca Mena, que en esta ocasión ocupa el lugar que en *Soldados de Salamina* ocupa la figura del padre, “no hay acontecimiento más determinante que la emigración en la vida de mi madre” (13). El segundo tema es la imposibilidad de conocer realmente lo ocurrido. “El pasado es un pozo insondable en cuya negrura apenas alcanzamos a percibir destellos de verdad” (79), se llega a decir aquí. Al escribir de Sánchez Mazas, del presidente Adolfo Suárez o hasta del impostor Enric Marco era factible encontrar información fidedigna en archivos, documentales y periódicos. En *El monarca de las sombras* lo poco que queda de aquel lejano pariente, Manuel Mena, es apenas una vieja fotografía. El rastro escrito es casi inexistente. Algunos documentos, de hecho, contienen fechas equivocadas o información errónea. Casi lo único a lo que puede aferrarse, “setenta y tanto años después de su muerte, sería poco más que una leyenda hecha jirones en la memoria erosionada de un puñado menguante de ancianos” (20).

Al igual que ocurre en *Soldados de Salamina* o en *El impostor*, la historia que cuenta *El monarca de las sombras* es en realidad dos historias. Cercas narra en sus páginas el rastro, o lo que queda del rastro, de Manuel Mena. Su infancia en un colegio de la localidad extremeña de Ibahernando, las esperanzas fracasadas de la II República, el clima progresivamente emponzoñado previo al estallido del golpe militar, su alistamiento en Falange, su ingreso en la Academia Militar de Granada, sus regresos al pueblo convertido como alférez, convertido ya en un héroe para la familia, y su muerte el 21 de septiembre de 1938, casi hacia el final de la Guerra Civil. Pero sobre todo lo que narra este libro es la historia paralela y subsidiaria del propio Javier Cercas, que regresa a su pueblo natal siete décadas después de aquellos acontecimientos e indaga en las razones de esa herencia familiar. Esa búsqueda supone el verdadero hilo conductor del relato. Como se ve, este libro tiene mucho de auténtico “viaje a la semilla”, según el título que Dasso Saldívar da a su biografía de García Márquez. Como muy a menudo habría de recordar Gabo, aquel viaje que hizo con su madre a Aracataca a principios de marzo de 1952 para vender la casa de sus abuelos fue, tal vez, el hecho más decisivo de su carrera como escritor. Allí, en una cantina, mientras el novelista colombiano tomaba una cerveza, se le acercó un hombre alto y fuerte con sombrero de vaquero y pistola al cinto, y se dio a conocer de una manera propia del *realismo mágico*. Según el relato que hace Dasso Saldívar: “El hombre le tendió una mano segura y afectuosa al escritor mientras le preguntaba: -¿Tiene algo que ver con el coronel Nicolás Márquez? El escritor le dijo que era su nieto. “Entonces”, recordó el hombre con una antigua complicidad familiar, “su abuelo mató a mi abuelo” (2016: 24). Había ocurrido en 1908, en un duelo a pistola por un asunto de honor. Medio siglo más tarde, tras aquella inesperada revelación, la única forma civilizada que el nieto del coronel Nicolás Márquez y el nieto Medardo Pacheco encontraron de resolver el agravio fue invitarse

mutuamente a cervezas hasta agarrar una buena curda. También en este libro Javier Cercas regresa a Ibahernando en compañía de su madre y discuten sobre qué hacer con la vieja casa de los abuelos. No es muy aventurado señalar que el antiguo caserón extremeño que aparece en *El monarca de las sombras* posee un mismo valor simbólico o una dimensión metafórica semejante a la casa de Aracataca. Es también el lugar donde unos abuelos se mataron o se salvaron la vida entre ellos. No sólo se habla de la muerte de Manuel Mena, sino también del padre de un esquilador de ovejas, el *Pelaor*, y de Don Miguel Fernández, “el maestro nacional, un hombre a quien todo el mundo del pueblo consideraba una buena persona” (95) o de una muchacha de veintidós años llamada Sara García”, cuyo único delito era ser la prometida de un líder de las Juventudes Socialistas.

En la casa de Ibahernando se guarda la memoria, sus habitantes han conservado el recuerdo de las historias y allí habitan los fantasmas con los que el novelista intenta explicarse. Y así, de la misma manera que buena parte del mundo desbordante de García Márquez procede directamente de las historias que escuchó en aquel viaje a Aracataca (no en vano, el título inicial para *Cien años de soledad* fue simplemente *La casa*), cabe albergar la sospecha de que en las viejas historias de su pueblo de Extremadura anida el sustrato en el que nace el universo literario de Javier Cercas.

Aún es pronto para conocer qué acogida crítica encontrará *El monarca de las sombras*. Conviene apuntar aquí que escribo este epílogo antes de que el texto haya visto la luz en las librerías. Es posible que, por el tema que trata, de lugar a no pocas invectivas y acusaciones contra el autor por volver a fijar su atención en un falangista. Quien se acerque a este libro sin anteojeras ideológicas encontrará todo lo contrario a una apología. Tanto por su estilo como por las preguntas que formula, más que con García Márquez, esta novela se emparenta con Jorge Luis Borges, y más en concreto con su relato “Tema del traidor y del héroe”, al que el extremeño dedica un artículo titulado “El enigma irresuelto de Borges” en su último libro de textos misceláneos, *Formas de ocultarse*. Cercas, en concreto, señala una serie de elementos constitutivos de este cuento, a su juicio “uno de los relatos más logrados de Borges”:

Convergen temas, ideas, obsesiones y usos a los que Borges recurrirá una y otra vez en sus relatos, ensayos y poemas, y que infatigablemente reformulará en un continuo tejer y destejer que hace de él un escritor siempre idéntico a sí mismo y a la vez siempre distinto: el tema del doble, que recorre de punta a punta su obra como una obsesión nuclear y un principio estructural, y el del heroísmo (y su contraparte o su doble: la traición). (*Formas*: 183-188)

Lo dicho aquí para Borges también es válido para el propio Cercas y el libro que nos ocupa. Pues en el fondo, cabe leer la obra completa de nuestro autor como una reflexión nunca acabada sobre la naturaleza enigmática del heroísmo y la posibilidad de la épica en nuestro mundo. De ahí que mi tercera y última reacción al leer *El monarca de las sombras*, al llegar a sus páginas finales, fuera una suerte de serena alegría. A lo largo del libro el lector asiste a una evolución en la consideración del personaje de Manuel Mena. Para la familia de Cercas, y en especial para su madre, la muerte del joven falangista había quedado grabada en 1938 “como eso que los griegos antiguos llamaban *kalos thanatos*: una bella muerte (...) la muerte perfecta, la muerte de un joven noble y puro que, como Aquiles en *La Ilíada*, demuestra su nobleza y su pureza jugándose la vida a todo o nada (...) Para

mi madre, Manuel Mena era Aquiles” (19). Conforme avanza su investigación, Javier Cercas encuentra que el tío de su madre llegaba cada vez más desencantado al pueblo, y que en cierta discusión discutió con su hermano: “Mira, Antonio, dijo Manuel Mena (o dijo mi tío Alejandro que dijo Manuel Mena), esta guerra no es lo que creíamos al principio (...). Dijo que en ella ya había muerto mucha gente pero que todavía iba a morir mucha más” (221). Si pudiera elegir, no volvería al frente, pero había de regresar para evitar que llamasen a filas a su hermano.

Este es el momento de la transformación o de la metamorfosis, cuando Manuel Mena ya ha dejado de ser una estatua o un mito o una leyenda para ser, simplemente, un hombre, o un niño engañado al que la Guerra nunca le permitió llegar a convertirse en hombre. Este fragmento, hacia las últimas páginas de la novela, nos ofrece la clave de su título. Cercas recupera aquí un pasaje de la *Odisea*, el final del Canto XI, el único episodio en el que Aquiles hace acto de presencia.

Ulises lo visita en la mansión de los muertos y le dice que él, que era el más grande de los héroes y derrotó a la muerte con su bella muerte, el hombre perfecto a quien todo el mundo admiraba, que a la luz de la vida era como un sol, ahora debe de ser como un monarca en el reino de las sombras y no debe de lamentar la existencia perdida. Entonces Aquiles le responde: “No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron”. (261)

Se manifiesta entonces con toda claridad la distinción entre el mundo de la *Odisea* y el mundo de la *Iliada*, entre la épica de Aquiles, cuyo sentido del honor le conduce a la muerte, y el sentido práctico de Ulises, que vuelve a casa para vivir una larga vida junto a Penélope. Como lector, recordé al encontrar este pasaje otro personaje y otro libro de Cercas, a Rodney Falk en *La velocidad de la luz*, personaje mentalmente aniquilado por otra guerra muy distinta y unas ideas idénticamente espurias.

La última canción que ponían cada noche, como un discreto aviso a los habituales de que el bar iba a cerrar, era “It’s alright, ma (I’m only bleeding)”, una vieja canción de Bob Dylan que a Rodney le encantaba (...) una vieja canción tristísima que hablaba de palabras desilusionadas que ladran como balas y de cementerios abarrotados de dioses falsos y de gente solitaria que llora y tiene miedo y vive en un pozo sabiendo que todo es mentira y que ha entendido demasiado pronto que no merece la pena tratar de entender. (*Velocidad*: 40).

La canción de Dylan, por supuesto, encaja a la perfección con el final de Manuel Mena, otro de esos jóvenes que engrosa aquel cementerio abarrotado de dioses falsos y que, tras guiarse como una patética marioneta de intereses ajenos, sólo hacia el final de su vida acaso intuye su condición de marioneta. De ese modo, *El monarca de las sombras* cierra el círculo abierto en *Soldados de Salamina*. Allí, Javier Cercas había escrito que “los jóvenes parten al frente y matan y se hacen matar por palabras, que son poesía, y por eso son los poetas los que siempre ganan las guerras” (51). Esta idea vuelve a ponerse sobre la mesa en esta ocasión, cuando el narrador Javier Cercas piensa en decirle esto a su madre, Blanca Mena: “que tío Manolo no murió por la patria, mamá. Que no murió por defenderte a ti y a tu abuela Carolina y a tu familia. Que murió por nada, porque le

engañaron haciéndole creer que defendía sus intereses cuando en realidad defendía los intereses de otros (...) Que murió por culpa de una panda de hijos de puta que envenenaban el cerebro de los niños y los mandaban al matadero. Que en sus últimos días o semanas o meses de vida lo sospechó o lo entrevió, cuando ya era tarde” (269). *El monarca de las sombras* termina por tanto dibujando un macabro juego de espejos con *Soldados de Salamina*, al apuntar de manera implícita la idea de que el responsable último de la muerte de Manuel Mena fuera Rafael Sánchez Mazas, de quien Cercas escribía, “que estuvo siempre al lado de José Antonio y desde ese lugar de privilegio supo urdir una violenta poesía patriótica de sacrificio y yugos y flechas y gritos de rigor que inflamó la imaginación de centenares de miles de jóvenes y acabó mandándolos al matadero” (*Soldados*: 51).

Quedé muy satisfecho con este hallazgo, casi como si hubiera rozado con los dedos uno de esos secretos esenciales de los que hablaba Javier Cercas en sus libros, pero aún me aguardaba una revelación más honda. Releí por última vez mi Tesis y encontré que en su primer bloque (‘La tragedia y el tiempo, la novela como testimonio del pasado’), al que más páginas y tiempo había dedicado, había argumentado que la manera de contar la Guerra Civil en la literatura ha pasado afortunadamente de un tono más o menos esencialista, épico y mítico a interpretarse desde un marco lógico, racional, coherente. De la épica tremendista o mágica se había pasado a una perspectiva que se acercaba al conflicto por medio de la razón, y que inscribía lo ocurrido en España en el marco más amplio del auge de los fascismos en Europa y la segunda guerra mundial.

No siempre fue así. Durante décadas, tanto Cela (desde el tremendismo) como Benet y Goytisolo (desde postulados políticos muy distintos) plasmaron lo ocurrido entre los años 1936-1939 como una suerte de maldición bíblica, de odios atávicos desatados, una explosión sangrienta de oscuros resentimientos que culmina en una incomprensible orgía de violencia. Para ilustrar esas dos visiones hablé también en mis páginas de Ernest Hemingway y de John Dos Passos, y de su enfrentamiento a la hora de reflejar el drama español en un documental dirigido al público estadounidense. Para Hemingway, la fascinación por la violencia era una condición congénita del alma española, quintaesenciada en el rito de la muerte en la plaza de toros. El documental debía mostrar aquello, la sed de sangre, el odio cainita, alternar imágenes de bombardeos y combates con corridas de toros. Para Dos Passos, en cambio, la cosa había de explicarse en términos más pedagógicos: los avances sociales de la República habían desafiado el poder de los terratenientes, de la iglesia y la alta burguesía, que ahora respondían echando mano del Ejército para defender sus privilegios.

En mi Tesis había defendido que, afortunadamente, la visión actual de 1936-1939 es cada vez más la de Dos Passos y menos la de Hemingway, y sostenía que los libros de Cercas habían contribuido de forma decisiva a este cambio. Pero esa discusión no se limita exclusivamente al ámbito español. La discusión sobre cómo las novelas han de representar la Guerra tiene un carácter universal, y acompaña a la literatura desde sus mismos orígenes en la Grecia de Homero. De ahí que destacase el artículo de Evelyn Hinz, “An Introduction to War and Literature”, de Evelyn Hinz. En él se parte del debate que sostienen Ajax y Ulises en el libro XIII de *Las metamorfosis* de Ovidio por el derecho a las armas de Aquiles. Según esta lectura, Ajax representa al hombre de acción y Ulises al hombre de la palabra. En el mundo de Ajax, como en el de Aquiles, la guerra no puede ser entendida, pertenece al ámbito de lo sublime, un territorio que destruye las gramáticas del sentido.

Ulises, por el contrario, es el hombre de la razón. Como Néstor, percibe la batalla desde la distancia. En el mundo de Ulises y de la *Odisea* es preferible ser “el siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal” que el rey de los muertos. Así que escribiendo sobre *Soldados de Salamina* me guié por esa intuición: que como escritor, Javier Cercas había de pertenecer la estirpe de Ulises y de Néstor, opuesta radicalmente a la estirpe de Aquiles y Ajax. Estábamos ante un autor capaz de mirar el pasado desde la nostalgia, pero ajeno a las tentaciones de la épica. De tal forma que al encontrarme, en plenas navidades, con Aquiles y Ulises en las últimas páginas de *El monarca de las sombras*, no pude evitar sentirme —por utilizar nuevamente las palabras de Cercas—, “tan perplejo como si acabara de exhumar un cofre atestado de oro que llevara casi un siglo enterrado en el océano” (221). Leyendo el final del libro sentí que, por fin, esta vez sí, había terminado mi Tesis. Lo que hacía un par de años era una intuición acababa ahora de confirmarse. En tiempos de Homero, los sabios lo habrían dicho de forma más elegante: ὅπερ ἔδει δεῖξαι (hóper édei deĩxai), expresión que sus herederos los romanos convirtieron en *Quod erat demonstrandum* y cuyo acrónimo (Q.E.D.) acabaría pasando a la noble lengua castellana con la siguiente fórmula: Queda entonces demostrado.

En Sevilla, a cinco de enero de 2017

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE JAVIER CERCAS

- (1987). *El móvil*. Barcelona: Sirmio.
- (2003). *El móvil*. Barcelona: Tusquets.
- (1993). *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (1989). *El inquilino*. Barcelona: Sirmio.
- [1989] (2000). *El inquilino*. Barcelona: Acantilado.
- (1997). *El vientre de la ballena*. Barcelona: Tusquets.
- (1998). *Una buena temporada*. Mérida: Edit. Regional de Extremadura.
- (2000). *Relatos reales*. Barcelona: Acantilado.
- (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- [2001] (2015). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Mondadori.
- [2001] (2016). *Soldados de Salamina*. Barcelona: DeBolsillo.
- (2002). *Una oración por Nora*. Mérida: Edit. Regional de Extremadura.
- (2005). *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets.
- [2005] (2013). *La velocidad de la luz*. Barcelona: Mondadori.
- (2006). *La verdad de Agamenón*. Barcelona: Tusquets.
- [2006] (2013). *La verdad de Agamenón*. Barcelona: Tusquets.
- (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori.
- (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Mondadori.
- (2015). *El impostor*. Barcelona: Mondadori.
- (2016). *El punto ciego*. Barcelona: Mondadori.
- (2016). *Formas de ocultarse*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.

ARTÍCULOS EN PRENSA

Nota: La mayor parte de los artículos publicados por Javier Cercas en el diario *El País* y el suplemento *El País Semanal* son de libre acceso y se pueden consultar directamente en la web del periódico (http://elpais.com/autor/javier_cercas/a). Aparecen referenciados aquí aquellos artículos a los que se ha hecho alguna alusión directa a lo largo de esta Tesis, así como otros textos del autor aparecidos en diferentes publicaciones:

(1999). “Un secreto esencial”. *El País*. 11/03/1999.

<http://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042_850215.html>.

(2003). “Se busca escritor”. *El País Semanal*. 05/09/2003

[a diferencia de los demás artículos mencionados, no se encuentra en la hemeroteca digital de *El País*].

<<http://jesusrodriguezlenguacastellana.blogspot.com.es/2014/11/se-busca-escritor.html>>.

(2005). “Cómo acabar de una vez por todas con el franquismo”. *El País*. 29/09/2005.

<http://elpais.com/diario/2005/11/29/opinion/1133218806_850215.html>

(2006). “Final de una novela”. *El País Semanal*. 31/08/2006.

< http://elpais.com/diario/2006/08/31/revistaverano/1156975214_850215.html>.

(2007). “Hegel en Zaragoza”. *El País Semanal*. 05/10/2007.

<http://elpais.com/diario/2007/10/07/eps/1191737755_850215.html>.

(2007). “Print the legend”. *El País. Babelia*, 14/04/2007.

<http://elpais.com/diario/2007/04/14/babelia/1176507550_850215.html>.

(2008). “La pregunta del crimen perfecto”. *El País Semanal*. 24/08/2008.

<http://elpais.com/diario/2008/02/24/eps/1203838008_850215.html>.

(2009). “Una lección de Larra”. *El País Semanal*. 04/10/2009.

<http://elpais.com/diario/2009/10/04/eps/1254637608_850215.html>.

(2009). “El lector vampiro”. *El País Semanal*. 26/10/2009.

<http://elpais.com/diario/2009/07/26/eps/1248589608_850215.html>.

(2009). “Yo soy Enric Marco”. *El País Semanal*. 27/12/2009.

<http://elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808_850215.html>.

(2010). “Otra bendita novela sobre la Guerra Civil”. *El País Semanal*. 10/01/2010.

<http://elpais.com/diario/2010/01/10/eps/1263108408_850215.html>.

(2010). “Verba manent”. *El País Semanal*. 21/02/2010.

<http://elpais.com/diario/2010/02/21/eps/1266737208_850215.html>.

(2010). “Confesiones de un ex fumador”. *El País Semanal*. 17/10/2010.

<http://elpais.com/diario/2010/10/17/eps/1287296808_850215.html>.

- (2010) “Borges en salsa picante”. *El País Semanal*. 28/11/2010.
<http://elpais.com/diario/2010/11/28/eps/1290929208_850215.html>.
- (2010). “El chantaje del testigo”. *El País Semanal*. 26/12/2010.
<http://elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408_850215.html>.
- (2011) “Esto es solo entretenimiento”. *El País Semanal*. 06/02/2011.
<http://elpais.com/diario/2011/02/06/eps/1296977208_850215.html>.
- (2011). “Rico, al paredón”. *El País Semanal*. 13/02/2011.
<http://elpais.com/diario/2011/02/13/opinion/1297551604_850215.html>.
- (2011). “Las grietas de la historia”. *El País Semanal*. 15/05/2011.
<http://elpais.com/diario/2011/05/15/eps/1305440808_850215.html>.
- (2011). “La tercera verdad”. *El País*. 25/06/2011.
<http://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960747_850215.html>.
- (2011). “¿Qué fue de todos nosotros”. *El País Semanal*. 10/07/2011.
<http://elpais.com/diario/2011/07/10/eps/1310279208_850215.html>.
- (2011). “Ringo y yo (unplugged)”. *El País Semanal*. 18/09/2011.
<http://elpais.com/diario/2011/09/18/eps/1316327208_850215.html>.
- (2011). “Éxito total”. *El País Semanal*. 16/10/2011.
<http://elpais.com/diario/2011/10/16/eps/1318746408_850215.html>.
- (2012). “Hugh Grant y el porvenir de la novela”. *El País Semanal*. 30/09/2012.
<<https://blogdelosmedios.files.wordpress.com/2012/10/hugh-grant-y-el-porvenir-de-la-novela-javier-cercas.pdf>>.
- (2012). “Mal síntoma”. *El País Semanal*. 23/12/2012.
<http://elpais.com/elpais/2013/01/16/eps/1358348845_012160.html>.
- (2013). “La verdad de las máscaras”. *El País Semanal*. 03/03/2013.
<http://elpais.com/elpais/2013/02/28/eps/1362072469_459254.html>.
- (2013). “Optimismo obligatorio (casi)”. *El País Semanal*. 17/03/2013.
<http://elpais.com/elpais/2013/03/13/eps/1363198547_594604.html>.
- (2013). “El gran No”. *El País Semanal*. 27/03/2013.
<http://elpais.com/elpais/2013/03/27/eps/1364385847_039405.html>.
- (2013). “La transición, papá y mamá”. *El País Semanal*. 14/04/2013.
<http://elpais.com/elpais/2013/04/12/eps/1365788020_481362.html>.
- (2013). “Rembrandt y la primavera de Manhattan”. *El País Semanal*. 12/05/2013.
<http://elpais.com/elpais/2013/05/08/eps/1368008924_467589.html>.
- (2013). “Lo breve, si breve, dos veces breve”. *El País Semanal*. 21/07/2013.

- <http://elpais.com/elpais/2013/07/18/eps/1374165927_333009.html>.
- (2013). “Llamando a las puertas del cielo”. *El País Semanal*. 04/08/2013.
<http://elpais.com/elpais/2013/08/01/eps/1375374420_830651.html>.
- (2013). “Vivir fuera”. *El País Semanal*. 01/09/2013.
<http://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377873980_462019.html>.
- (2013). “Una mujer valiente”. *El País Semanal*. 29/09/2013.
<http://elpais.com/elpais/2013/09/26/eps/1380197154_582780.html>.
- (2013). “El pasado cambiante”. *El País Semanal*. 24/11/2013.
<http://elpais.com/elpais/2013/11/22/eps/1385135849_352886.html>.
- (2014). “Vidas hipotéticas”. *El País Semanal*, 19/01/2014.
<http://elpais.com/elpais/2014/01/17/eps/1389955534_785550.html>.
- (2014). “La dictadura del presente”. *El País Semanal*. 22/06/2014.
<http://elpais.com/elpais/2014/06/20/eps/1403285247_936762.html>.
- (2014). “El hombre que mató a Francisco Franco”. *El País Semanal*. 02/04/2014.
<http://elpais.com/elpais/2014/04/01/opinion/1396356540_972626.html>.
- (2014). “Tres lecciones de García Márquez”. *El País Semanal*. 11/05/2014.
<http://elpais.com/elpais/2014/05/07/eps/1399462463_118330.html>.
- (2014). “El impostor de *El impostor*”. *El País Semanal*. 17/11/2014.
<http://elpais.com/elpais/2014/11/14/eps/1415995062_204806.html>.
- (2015). “Historias de una historia”. *El País Semanal*. 21/06/2015.
<http://elpais.com/elpais/2015/06/19/eps/1434715547_650856.html>.
- (2015). “Un monstruo omnívoro”. *El País Semanal*. 08/11/2015.
<http://elpais.com/elpais/2015/11/03/eps/1446554220_693875.html>.
- (2016). “La barbarie de la literalidad”. *El País Semanal*. 03/07/2016.
<<http://elpaissemanal.elpais.com/columna/la-barbarie-la-literalidad/>>.
- (2016). “DFW”. *El País Semanal*. 18/12/2016.
<http://elpais.com/elpais/2015/11/03/eps/1446554220_693875.html>.
- (2017). “El combate del siglo”. *El País Semanal*. 15/01/2017.
<<http://elpaissemanal.elpais.com/columna/javier-cercas-dfw/>>.

OTRAS PUBLICACIONES DEL AUTOR

CERCAS, Javier (2002). “La verdad”. *Sibila*, nº 9. 04/2002. p. 3-11.

CERCAS, Javier y David Trueba (2003). *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona: Tusquets.

ENTREVISTAS CON EL AUTOR

ALONSO, Guadalupe (2013). “Entrevista con Javier Cercas: Una edad de frontera” [en línea]. *Revista de la Universidad de México*, 110. [en línea].
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/348>.

ALTARES, Guillermo (2014). “Entrevista con Javier Cercas: ‘La memoria histórica se ha vuelto una industria’”. *El País*. 15/11/2014 [en línea].
<http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/12/babelia/1415819975_800516.html>.

AYEN, Xavi (2014). “Entrevista con Javier Cercas: ‘Todos somos como Enric Marco, incapaces de mirarnos al espejo’”. *La Vanguardia*, 09/11/2014. [en línea].
<<http://www.lavanguardia.com/cultura/20141109/54419082524/javier-cercas-somos-enric-marco-incapaces-mirarnos-espejo.html>>.

BOCANNERA, Jorge (2007). “Narrativa y memoria. Encuesta: responden Carme Riera, Javier Cercas y Alfons Cervera”. *Quimera: Revista de literatura*, 279: pp. 44-45.

BOSCHI, Silvana (2013). “Contra la tiranía del presente”. Entrevista a Javier Cercas [en línea], *Revista Ñ* (Diario Clarín de Buenos Aires), 15/05/2013. [en línea].
<http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Javier-Cercas-contra-tirania-presente_0_917308286.html>.

CAMERO, Francisco (2012). “Entrevista con Javier Cercas: Cuando hay problemas, sacas la banderita y ya está”. *El diario de Córdoba*, 23/11/2012 [en línea].
<http://www.eldiadecordoba.es/entrevistas/problemas-sacas-banderita_0_645835420.html>.

CASTAÑEDA, Eduardo (2003). “Entrevista con Javier Cercas: El único interés de escribir: cambiar de vida”. *PuntoG*, Guadalajara, México, 03/09/2003.

COLLADO, Sergio (2013). “Entrevista con Javier Cercas: ‘Soy todos los personajes de Las leyes de la frontera’”. *Eldiario.es*, 03/04/2013. [en línea].
<http://www.eldiario.es/catalunya/diariacultura/cultura-literatura_6_117998214.html>.

DEL VAL, Fernando (2015). “Entrevista con Javier Cercas: quien no asuma riesgos, que no sea escritor”. *Turia: Revista cultural*, nº 112, pp. 309-338. [en línea]. <http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/javier-cercas-quien-no-asuma-riesgos-que-no-sea-escritor>.

HEVIA, Elena (2010). “Declaraciones de Javier Cercas: “El proceso del juez Baltasar Garzón da una imagen exterior de España catastrófica”. *El Periódico*, 20/04/2010. [en línea]. <www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/javier-cercas-proceso-del-juez-baltasar-garzon-una-imagen-exterior-espana-catastrofica-265502>.

MARTÍN RODRIGO, Inés (2015) “Entrevista con Javier Cercas, 'No he visto a nadie más pesimista sobre el periodismo que los propios periodistas’”. *ABC*, 16/04/2015 [en línea]. <<http://www.abc.es/cultura/20150416/abci-javier-cercas-romero-murube-201504151739.html>>.

MARTÍNEZ, Luis (2014). “Entrevista con Javier Cercas: 'Enric Marco es lo que somos, pero a lo bestia’” [en línea]. <<http://www.elmundo.es/cultura/2014/11/14/54653062e2704e39528b4576.html>>.

MORA, Rosa (2005). “Entrevista con Javier Cercas: 'He escrito esta novela como exorcismo’”. *El País*. 10/03/2005. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2005/03/10/cultura/1110409201_850215.html>

NÉSPOLO, Matías (2005). “Entrevista con Javier Cercas: ‘Escribo novelas sobre la aventura de escribir novelas’”. *El Cultural*. 10/03/2005. [en línea] <http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=11507>.

RIANO, Peio H. (2013). “Entrevista con Javier Cercas: ,Empecé a escribir tarde por culpa de Borges’”. *El confidencial*, 08/06/2013. [en línea]. <http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-06-08/empece-a-escribir-tarde-por-culpa-de-borges_496151/>.

RUIZ MANTILLA, Jesús (2009). “Entrevista con Javier Cercas: 'El rey hizo cosas en el 23-F que no debería haber hecho’”. *El País*. 16/04/2009. [en línea]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2009/04/16/actualidad/1239832802_850215.html>.

SERNA, Justo (2007). “El narrador y el héroe: Conversación con Javier Cercas”. *Memoria: revista de estudios bibliográficos*, 3: pp. 100-108. [en línea]. <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2422>>.

SIVAK, Martin (2016). “Entrevista con Javier Cercas: La mejor literatura es la que no suena a literatura, sino a verdad’”. *La nación*, 05/06/2016. [en línea]. <<http://www.lanacion.com.ar/1905121-javier-cercas-la-mejor-literatura-es-la-que-no-suena-a-literatura-sino-a-verdad>>.

OBRAS CITADAS

ALAIZ, Felipe (2012). *Arte de escribir sin arte y otras críticas libertarias de la literatura española* (con prólogo de Javier Cercas). Córdoba: Berenice*.

ALBERCA, Manuel (2002). “Amnésicos, leales y arrepentidos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 623, pp. 11-26.

ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.

ALBORG, Juan Luis (1991). *Sobre crítica y críticos: Historia de la literatura española: paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*. Madrid: Gredos.

ALTER, Robert (1975). *Partial Magic. The novel as a Self Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.

ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar y Toni Dorca (eds.) (2011). *Contornos de la narrativa española actual (2005-2010): un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

AMIS, Martin (2003). *La guerra contra el cliché*. Barcelona: 2003.

ARGULLOL, Rafael (1982). *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.

ARMENGOU, Montse y Ricard Belis (2004). *Las fosas del silencio, ¿hay un holocausto español?* Barcelona: Plaza-Janés.

ARPAIA, Bruno (ed.) (2013): *Dedica a Javier Cercas*. Pordenone: Dedic.

ARROYO REDONDO, Susana (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis de doctorado. Universidad de Alcalá.

ASSMANN, Jan (1995). “Collective memory and cultural identity”. *New German Critique*, 65, pp. 125-133.

ASTURIAS, Miguel Ángel (1974). *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Madrid: EMESA.

AUDEN, Wystan Hugh (2013). *El arte de leer*. Barcelona: Lumen.

AUGÉ, Marc (2002). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

AYEN, Xavi (2010). “Las microeditoriales convierten a España en líder en bibliodiversidad”. *La Vanguardia*, 31/12/2010 [en línea].

<<http://www.lavanguardia.com/libros/20101231/54096034194/las-microeditoriales-convierten-a-espana-en-lider-en-bibliodiversidad.html>>.

AZAÑA, Manuel (1983). *Antología. Vol.II. Discursos*. Madrid: Alianza editorial.

AZÚA, Félix de (2013). *Autobiografía de papel*. Barcelona: Mondadori.

BAJTÍN, Mijail (1971). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Barcelona: Seix Barral.

BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BAJTÍN, Mijail (1994). *El método formal en los estudios literarios (Introducción crítica a una poética sociológica)*. Madrid: Alianza.

BALLESTEROS, Antonio (1998). *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

BAROJA, Pio (1987). *La nave de los locos*. Edición de F. Flores Arroyuelo. Madrid: Cátedra.

BARRENECHEA, Ana María (1982). *La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos*. *Revista Iberoamericana*, nº 118, pp. 377-381.

BARTH, John (1984). *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York: Putnam.

BARTH, John (1995). “The Literature of Exhaustion”. *Metafiction*. (Ed: CURRIE, Mark). New York: Longman, pgs. 161-172.

BARTH, John (2000). *Textos sobre el postmodernismo*. León: Universidad de León.

BARTHES, Roland (1967). “The discourse of history”. JENKINS, J. (ed.), *The postmodern history reader*. London: Routledge. p. 120-123.

BARTHES, Roland (1974). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XX.

BARTHES, Roland (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

BARTHES, Roland (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

BAUDELAIRE, Charles (1998). *Las flores del mal*, ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.

BAUMAN, Zygmunt (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BECERRA MAYOR, David (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.

BECKETT, Samuel (2012). *El innombrable*. Madrid: Alianza.

BENET, Juan (1976). *Qué fue la Guerra Civil*. Madrid: La Gaya Ciencia.

BENET, Juan (1999). *La sombra de la guerra: escritos sobre la Guerra Civil española*. Madrid: Taurus.

BENJAMIN, Walter (1980). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.

BENJAMIN, Walter (2010). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

BENJAMIN, Walter (2012). *Escritos políticos*. Madrid: Abada.

BERMEJO, Benito (2015). *Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen* (prólogo de Javier Cercas). Barcelona: RBA.

BERTOLO, Constantino (2009). “Los libros invisibles”. *Público*. 22/04/2009. [en línea].<<http://blogs.publico.es/dominiopublico/category/constantino-bertolo/>>.

BÉRTOLO, Constantino y Julio Peñate (2000). “Novela, público y mercado”. *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000* (Vol 9/1). Coord. Francisco Rico. Barcelona: Crítica. pp. 279-289.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1986). *La guerra civil española en la novela. Los años de la democracia*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2001). *Guerra y novela. La Guerra Española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar.

BINET, Laurent (2011). *HHhH*. Barcelona: Seix Barral.

BLAKE, William (2002). *Antología bilingüe*. Madrid: Alianza.

- BLANCHOT, Maurice (1992). *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- BLITZER, Jonathan (2011). "Unreal images: on Javier Cercas". *The Nation*, 18/05/2011. [en línea]. <<https://www.thenation.com/article/unreal-images-javier-cercas>>.
- BLOOM, Harold (2001). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- BONILLA, Juan (1996). "Cada cual por su cuenta". *Clarín: Revista de Nueva Literatura*. nº 1, pp. 7-11.k
- BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BORGES, Jorge Luis (1975). *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BRENAN, Gerald (1943). *The Spanish Labyrinth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURKE, Peter (2001). *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.
- CABALLÉ, Anna (2015). *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- CABO ASEGUINEZOLA, Fernando y María do Cebreiro Rábade (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia Universidad.
- CAILLOIS, Roger (1946). *Fisiología de leviatán*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CALVINO, Italo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio (2015). "Construcciones difusas de la identidad: El caso del Lazarillo de Tormes y La velocidad de la luz de Javier Cercas". *Fahrenheit 452°F, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* nº13. [en línea]. <http://www.452f.com/pdf/numero13/13_452f_Calzon_orgnl.pdf>.
- CAPOTE, Truman (2016). *A sangre fría*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CARBAJOSA, Mónica y CARBAJOSA, Pablo (2003). *La corte literaria de José Antonio*. Barcelona: Crítica.
- CÁRCAMO, Silvia (2008). "El ensayo de Sánchez Ferlosio como intertexto en la ficción de Javier

Cercas (La ficcionalización de la crítica en la Literatura Española actual). [en línea]. *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas, Los siglos XX y XXI*, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata.

CARPENTIER, Alejo (1978). *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Edhasa.

CARRETER, Fernando Lázaro (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.

CARRIÓN, Jorge (2013). *Librerías*. Barcelona: Anagrama.

CASALS, Xavier. “Marco: ¿excepción o norma?”. *El País*. 10/05/2005. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2005/05/19/catalunya/1116464842_850215.html>.

CASAS, Ana (ed.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.

CASAS, Ana (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1997). *Pretérito imperfecto*, Barcelona: Tusquets.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (2006). “El uso moral de la memoria”. *El País*. 25/07/2006 [en línea]. <http://elpais.com/diario/2006/07/25/opinion/1153778406_850215.html>.

CASTILLEJA, Diana, Eugenia Houvenaghel y Dagmar Vandebosch (2014). *Ensayo hispánico y sociedad: Diálogos de un género en movimiento*. Ginebra: Droz.

CASTILLO, Carolina (2002). “El relato en la encrucijada: La (otra) Historia en la novela de no ficción latinoamericana”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 22, p. 7. [en línea]. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/noficcio.html>>.

CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

CATELLI, Nora (2002). “El nuevo efecto Cercas”. *El País*. 09/11/2002 [en línea]. <http://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html>.

CELA, Camilo José (1957). *La colmena*. Barcelona: Editorial Noguer.

CERNUDA, Luis (1999). *Antología*. Madrid: Cátedra.

CERVANTES, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dir.

por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

CHAMPEAU, Geneviève, Jean-François Carcelen, George Tyras y Fernando Valls (eds.) (2011). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

CHILLÓN, Albert (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

CHIRBES, Rafael (2007). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.

CHIRBES, Rafael (2010). *Por cuenta propia: leer y escribir*. Barcelona: Anagrama.

CIPOLLINI, Marco y Vittorio Scotti (2002). “Il romanzo, tra letteratura e storia. Conversazione con Javier Cercas”. *Spagna contemporanea*, 21, pp. 163-178.

COLLINGWOOD, R.G. (2004). *Idea de la historia. Edición revisada que incluye las conferencias de 1926-1928*. México: Fondo de Cultura Económica.

COLMEIRO, José (2011). “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, pp. 1734. [en línea]. <<http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>>.

COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (2012). “De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia”. *La violencia en la historia: análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*. pp. 213-274. Huelva: Universidad de Huelva.

COMELLAS AGURRIEZÁBAL, Mercedes (2005). Curso de Doctorado “Entre historias fingidas y verdaderas”. impartido por la Dra. Mercedes Comellas, Programa de Doctorado *Literatura y Comunicación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, cursos 2002-2005.

COMTE, Auguste (1988). *Discurso sobre el espíritu positivo*. Madrid: Alianza.

CONRAD, Joseph (2006). *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Alianza editorial.

CORREDERA GONZÁLEZ, María (2010). *La guerra civil española en la novela actual*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Verveur.

CORTÁZAR, Julio (1986). *Rayuela*. Barcelona: Crítica.

CORTÁZAR, Julio (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Madrid: Alfaguara.

CYMERMAN, Henrique (2013). “Entrevista con Amos Oz: 'Lo universal es el pueblo, la calle, el piso’”. *La Vanguardia*. 26/05/2013. [en línea].

<<http://www.lavanguardia.com/cultura/20130526/54374394305/amos-oz-universal-pueblo-calle-piso.html>>.

DARRIEUSECQ, Marie (2014). “La autoficción, un género poco serio”. Ana Casas (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros. pp. 9-42.

DE LA TORRE, Guillermo (1956). *Las metamorfosis de Proteo*. Buenos Aires: Losada.

DE MAN, Paul (1986). *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minneapolis.

DELIBES, Miguel (1984). *Los santos inocentes*. Barcelona: Planeta.

DESCARTES, René. (1999). *Discurso del método*. Madrid: Tecnos.

DICKENS, Charles. (1999). *Historia de dos ciudades*. Buenos Aires: Bureau.

DIETZ, Bernd (1981). *Un país donde lucía el sol*. Madrid: Hiperión.

DOLGIN CASADO, Stacey (2010). “Ficción y realidad en Javier Cercas”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 719, pp. 89-104.

D'ORS, Eugenio (2002). *Lo barroco*. Madrid: Aguilar.

DOUBROVSKY, Serge (1974). *Razones de la nueva crítica: crítica y objetividad*. Caracas: Monte Avila.

DUMAS, Alejandro (1993). *Los tres mosqueteros*. Barcelona: Altaya.

EAGLETON, Terry (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

EAGLETON, Terry (2009). *La novela inglesa: una introducción*. Madrid: Akal.

EAGLETON, Terry (2011). *Why Marx was right*. New Haven: Yale University Press.

ECHEVARRÍA, Ignacio (2003). “Narrativa sin crítica”. *Arbor*, 176, 693.pp. 85-97. [en línea]<<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/719/727>>.

ECHEVARRÍA, Ignacio (2005). *Trayecto: un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona: Debate.

ECHEVARRÍA, Ignacio (2013). “Ladridos”. *El Cultural*, 31/05/2013 [en línea]. <http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=32888>.

ECHEVARRÍA, Ignacio (2014). “Mercedes Salisachs”. *El Cultural*, 23/06/ 2014 [en línea]. <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Mercedes-Salisachs/9777>>.

ECO, Umberto (1984). *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Barcelona: Lumen.

ECO, Umberto (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

EL CULTURAL (2002). “Las mejores librerías”. 30/01/2002. [en línea]. <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Las-mejores-librerias/4047>>.

ELIAS, Norbert (1982). *La sociedad cortesana*. México: FCE.

ELIOT, T. S. (1932). *Selected essays*. London: Faber and Faber.

ELIOT, T. S. (1982). “Tradition and the individual talent”. *Perspecta*, 19. pp-36-42.

ELLIS, Robert Richmond (2005). “Memory, Masculinity, and Mourning in Javier Cercas's Soldados de Salamina”. *Revista de Estudios Hispánicos*. Alabama, 2005. 39, 3, pp. 515-538. *Ínsula*, abril de 2004, pp.79-95.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1989). “Los héroes de la retirada” *El País*. 26/12/1989. [en línea]. <http://elpais.com/diario/1989/12/26/opinion/630630005_850215.html>.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1998). *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*. Barcelona: Anagrama.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (ed.) (2013). *Europa en ruinas: relatos de testigos oculares de los años 1944 a 1948*. Barcelona: Capitán Swing.

ESTAÑOL, Bruno (2012). “El que camina a mi lado: el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura”. *Salud mental*, 35, nº 4, p. 267-271. [en línea]. <<http://www.redalyc.org/pdf/582/58224380001.pdf>>.

EVERLY, Kathrine (2010). *History, Violence, and the Hyperreal. Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*. West Lafayette: Purdue UP.

FABER, Sebastian (2007). *The Struggle for Modernity: Survey of Spanish Literature (18th-20th Century)*. Syllabus. Hispanic Studies 310. Oberlin College. Ohio. [en línea] <<https://new.oberlin.edu/dotAsset/28232>>

FABER, Sebastian (2011). “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007)”. ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar y DORCA, Toni (ed.) (2011). *Contornos de la narrativa española actual (2005-2010): un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. pp. 101-110.

FABER, Sebastiaan (2012). “Elogio del olvido”. FronteraD, 16/02/2012 [en línea]. <www.fronterad.com/?q=elogio-olvido>.

FABER, Sebastiaan (2015). “Javier Cercas y 'El Impostor', o el triunfo del kitsch”. [en línea]. FronteraD, 12/02/2015. [en línea]. <<http://www.fronterad.com/?q=javier-cercas-y-%E2%80%98-el-impostor%E2%80%99-o-triunfo-kitsch>>.

Federación de Gremios de editores en España. *Hábitos de lectura y compra de libros en España*. 2012. [en línea]. <www.federacioneditores.org/0_Resources/Documentos/HabitosLecturaCompraLibros2012ESP_310113_1.pdf>.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1959). *Ensayos y estudios de Literatura española*. México: De Andrea.

FERRANTE, Elena (2015). “The Torment and the Engine”. *Harper's magazine*. 16/05/2015. [en línea]. <<https://harpers.org/archive/2015/05/the-torment-and-the-engine>>

FERRERAS, Juan Ignacio (1997). *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*. Madrid: Endymion.

FERRÚS VICENTE, Joan (2009). “El discurso científico en la obra de Edgar Allan Poe”. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 28-41. [en línea]. <<http://www.452f.com/issue1/el-discurso-cientifico-en-la-obra-de-edgar-allan-poe/>>.

FORSTER, Edward Morgan (1961). *Aspectos de la novela*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

FOUCAULT, Michel (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.

FRASER, Ronald (1979). *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*. Barcelona: Crítica.

FREUD, Sigmund (1968). “Lo siniestro”. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

FRYE, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

FRYE, Northrop (1996). *Poderosas palabras*. Barcelona: Muchnik Editores.

FUENTES, Juan Francisco (2005). “La guerra que no cesa”. *Revista de Libros*, 105, junio 2005. [en línea].

<http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2216&t=articulos>.

FUENTES, Juan Francisco (2008a). “El vinilo de la historia”. *Revista de Libros*, septiembre 2007. [en línea].<<http://www.revistadelibros.com/articulos/eugenio-xammar-y-sus-cronicas-desde-alemania>>.

FUENTES, Juan Francisco (2008b). “Marañón revisitado”. *Revista de Libros*, nº143, noviembre 2008. [en línea].<<http://www.revistadelibros.com/articulos/maranon-revisitado>>.

FUENTES, Juan Francisco (2011). *Adolfo Suárez. Biografía política*. Barcelona: Planeta.

FUENTES, Juan Francisco (2016). *Con el Rey y contra el Rey. Los socialistas y la monarquía. De la Restauración canovista a la abdicación de Juan Carlos I*. Madrid: La Esfera de los Libros.

FUMAROLI, Marc (2007). *El estado cultural: ensayo sobre una religión moderna*. Barcelona: Acantilado.

GALLAGHER, Catherine y Stephen Greenblatt (2001). *Practicing New Historicism*. Chicago: University of Chicago Press.

GALLEGO, Ferran (2014). *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*. Barcelona: Crítica.

GARCÍA FLORES, Margarita (1967). “Siete respuestas de Julio Cortázar”. *Revista de la Universidad de México*, XXI, 7.pp 10-11.

GARCÍA GALIANO, Ángel (2004). *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española (1993-2003)*. Málaga: Universidad de Málaga.

GARCÍA I FONTANET, Ángel (2003). “La guerra civil ha terminado...”. *El País*. 21/01/2003 [en línea]. <http://elpais.com/diario/2003/01/21/catalunya/1043114842_850215.html>.

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2004a). “De la novela al cine: *Soldados de Salamina* o el arte de la traición”. *Ínsula*, abril de 2004, p. 688.

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2004b). “La recuperación de la memoria histórica en tres novela españolas del año 2001”. *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. OREJUDO, Antonio (ed.). Murcia: Universidad de Murcia.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2012). *Yo no vengo a decir un discurso*. Barcelona: DeBolsillo.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2014). *Cien años de soledad*. Barcelona: Mondadori.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2014). *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Barcelona: DeBolsillo.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2015). *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: DeBolsillo.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2016). *Noticia de un secuestro*. Barcelona: DeBolsillo.

GARZO, Isabel (2015). “Madrid hace no tanto: ventanas a la guerra en Google Street View”. *Yorokubu*, 11/10/2015. [en línea]. <<http://www.yorokobu.es/guerra-civil-street-view/>>.

GASPARINI, Philippe (2008). *Autofiction: Une aventure du langage*. Paris: Seuil.

GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GERASSI, John (2012). *Conversaciones con Jean-Paul Sartre*. Madrid: Sexto Piso.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1992). *Antología poética*. Madrid: Alianza.

GINÉS, Juan (2005). *El espacio en la novela española contemporánea*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

GIRARD, Alain (1996). “El diario íntimo como género literario”. *Revista de Occidente*, 182/183. pp. 31–38.

GOMBRICH, E. H. (1969). *In search of cultural history*. Oxford: Oxford University Press.

GOMBRICH, E. H. (1995). *La Historia del Arte*. Madrid: Alianza.

GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia.

GÓMEZ SOTO, Ignacio (1999). *Mito y realidad de la lectura: los hábitos lectores en la España actual*. Madrid: Endymion.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2007). “El nuevo género de las novelas anti-género”. *Letras Hispanas. Revista de literatura y cultura*. Edición especial: “Manifestaciones narrativas en la España del siglo XXI”[en línea]. <<http://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:9e653dd5-d93c-44cc-b7fd-b3d3533ec834/GomezTrueba2.pdf>>.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2009). “Esa bestia omnívora que es el yo: el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 86 (1). pp-67-83.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2009b). “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y novela contemporánea”. *Ínsula*., 64, 754, pp. 2-5.

GOYTISOLO, Juan (1959). *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral.

GOYTISOLO, Juan (1976). *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral.

GOYTISOLO, Juan (2003). “Literatura y producto editorial”. *El País*. 07/06/2003. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2003/06/07/babelia/1054941437_850215.html>.

GOYTISOLO, Luis (2013). *Naturaleza de la novela*. Barcelona: Anagrama.

GRACIA, Jordi (1997). “Crónica de la narrativa española”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 565-566 (julio-agosto de 1997), pp. 260-61.

GRACIA, Jordi (2000). “Los nuevos nombres: 1975-2000: Primer suplemento. *Historia y crítica de la literatura española 9/1*. Coord. Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

GRACIA, Jordi (2001). “La nueva tradición: los noventa. A. Soler, F. Casavella, J. Cercas, B. Gopegui, L. Magrinyà, J. M. de Prada, J. A. Masoliver y otros”. *Historia y crítica de la literatura española, Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica.

GRACIA, Jordi (2004). “Literatura y democracia o a vueltas con los viejos recelos”. *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. OREJUDO, Antonio (ed.). Murcia: Universidad de Murcia. pp. 185-195.

GRACIA, Jordi (2004). *La resistencia silenciosa*. Barcelona: Anagrama.

GRACIA, Jordi (2005). “Instrucciones para leer a Javier Cercas”. *Nexos*, 01//10/2005 [en línea]. <<http://www.nexos.com.mx/?p=11673>>.

GRACIA, Jordi y Domingo Ródenas (2011). *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2009*. MAINER, José-Carlos (dir.). *Historia de la Literatura Española*, tomo 7. Barcelona: Crítica.

GRACIA, Jordi (2013). “Guerra de mitos”. *El País*. 17/04/2013. [en línea]. <http://elpais.com/elpais/2013/03/19/opinion/1363694916_887258.html>.

GRACIA, Jordi (2014a). “Abrir otra verdad”. *El País*. 23/03/2014 [en línea]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/22/actualidad/1395506895_512224.html>.

GRACIA, Jordi (2014b). “Personajes en rebeldía”. *El País*. 09/12/2014 [en línea]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/08/actualidad/1418056593_728265.html>.

GRACIA, Jordi (2016a). *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*. Barcelona: Mondadori.

GRACIA, Jordi (2016b). “La tentación de la realidad”. *El País*. 29/19/2016 [en línea]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/25/babelia/1477401247_309179.html>

GRAFF, Gerald (2003). *Clueless in academe*. New Haven: Yale University Press.

GRAHAM, Helen (2006). *Breve historia de la guerra civil*. Madrid: Espasa Calpe.

GRAMSCI, Antonio (1975). *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi.

GRAMSCI, Antonio (1990). *Escritos Políticos (1917-1933) Antología*. Ciudad de México: Siglo XXI.

GRANDES, Almudena (2007). *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets.

- GRANDES, Almudena (2006). “Razones para un aniversario”. *El País*. 25/03/2006. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2006/03/25/opinion/1143241205_850215.html>.
- GROHMAN, Alexis (2005). “La configuración de 'Soldados de Salamina' o la negra espalda de Javier Cercas”. *Letras peninsulares*, 17, 2-3 pp-297-320.
- GUERRIERO, Leila (2016). *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama.
- GUILLÉN, Claudio (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe.
- GULLÓN, Germán (2004). *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid: Caballo de Troya.
- GUTIÉRREZ DE LA CUEVA, Carmen (2012). *Narrativa, Historia y Memoria. La reconstrucción del pasado en Soldados de Salamina (2001), de Javier Cercas y HHhH (2011), de Laurent Binet*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Sevilla, 2012.
- HAFFNER, Sebastian (2000). *Historia de un alemán. Memorias 1914-1933*. Barcelona: Destino.
- HALBWACHS, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- HALL, Stuart (1990). “Cultural Identity And Diaspora” Rutherford, Johnathan, (ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart. pp. 222-237.
- HARTLEY, Leslie Poles (2015). *The go-between*. London: Penguin.
- HARVEY, David (2001). *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal.
- HASSAN, Ihab (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State UP.
- HEMINGWAY, Ernest (1940). *For Whom the Bell Tolls*. New York: Scribner.
- HEMINGWAY, Ernest (1977). *Death in the afternoon*. London: Grafton Books.
- HERRSCHER, Roberto (2012). *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- HINZ, Evelyn (1990). “An Introduction to War and Literature: Ajax versus Ulysses”- Evelyn Hinz (ed.): *Troops Versus Tropes. War and Literature*. Winnipeg: University of Minitoba Press. pp. V-XII.
- HOBBSAWM, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

HOBBSAWM, Eric (2007a). *Guerra y paz en el siglo XXI*. Barcelona: Crítica.

HOBBSAWM, Eric (2007b). “War of ideas”. *The Guardian*. 17/02/2007. [en línea]. <<https://www.theguardian.com/books/2007/feb/17/historybooks.featuresreviews>>.

HOLLOWAY, V. R. (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española, (1967-1995)*. Madrid: Editorial Fundamentos.

HOPKINSON, Amanda (2005). “When Franco met Kafka”. *The guardian*. 05/06/2005. [en línea]. <<https://www.theguardian.com/books/2005/jun/05/fiction.features1>>.

HUIZINGA, J. (1987). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.

HUNGERFORD, Amy (2010). *Postmodern belief: American literature and religion since 1960*. Princeton: Princeton University Press.

HUTCHEON, Linda (1980). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen.

HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New York & London: Routledge.

HUYSEN, Andreas (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.

ICARDO CAMPOS, Teresa (2009). *Miguel de Cervantes en la narrativa de Paul Auster*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994). “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”. VILLANUEVA, Darío (comp.). *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 35-117.

ILIE, Paul (1995). “La cultura posfranquista, 1975-1990: la continuidad dentro de la discontinuidad”. José Monleón (ed.) *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal. pp. 21-40.

ISER, Wolfgang (1987). “A la luz de la crítica”. *En busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria*, RALL, Dietrich (coord.). Ciudad de México: UNAM.

ISER, Wolfgang (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.

JAMES, Henry (2009). *Retrato de una dama*. Barcelona: Mondadori.

JAMESON, Fredric (1972). *The Prisonhouse of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princenton: Princeton University Press.

JAMESON, Fredric (2001). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.

JAUSS, Hans Robert (1970). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.

JUAN MANUEL, Don (1987). *Libro del Conde Lucanor*. Edición de Fernando Gómez Redondo. Madrid: Castalia.

JULIÁ, Santos (2001). “Larga y saludable vida”. *El País*. 22/11/2001 [en línea]. <http://elpais.com/diario/2001/11/22/cultura/1006383602_850215.html>.

JULIÁ, Santos (2002). “Echar al olvido”. *El País*. 15/06/2002. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2002/06/15/espana/1024092029_850215.html>.

JULIÁ, Santos (2004). *Historias de las dos Españas*. Madrid: Taurus.

JULIÁ, Santos (2006). “Bajo el imperio de la memoria”. *Revista de Occidente*. 302-303. p. 7 - 19. [en línea]. <<http://www.revistasculturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/591/1/bajo-el-imperio-de-la-memoria.html>>.

JULIÁ, Santos (2009). “Mientras zumbaban las balas”. *El País*. 22/04/2009. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2009/04/22/opinion/1240351212_850215.html>.

JULIÁ, Santos (2014). “Herida por la historia”. *El País*. 21/11/2014. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2009/04/22/opinion/1240351212_850215.html>.

JULIÁ, Santos (dir.) (2006). *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid: Taurus.

JUNG, Carl Gustav (1994). *Espejos del yo: imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona: Kairós.

JUNG, Carl Gustav (2003). *Lo Inconsciente*. Buenos Aires: Losada.

KAFKA, Franz (2003). *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores.

KANT, Immanuel [1790] (1999). *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de “Lo bello y lo sublime”*. Madrid: Espasa-Calpe.

KERRANE, Kevin. y YAGODA, Ben (1997). *The art of fact: A historical anthology of literary journalism*. New York: Scribner.

KLEIN, Naomi (2011). *No logo: el poder de la marcas*. Barcelona: Planeta.

KLEMPERER, Víctor (2001). *LTI La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Ediciones minúscula.

KRISTEVA, Julia (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

KUNDERA, Milan (2000). *El arte de la novela*. Madrid: Tusquets.

LABANYI, Jo (2002). “Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain”. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford UP, 2002. pp. 1-14.

LAGO, Eduardo (2012). “Una tensión narrativa que no palidece”. *El País*. 23/12/2012 [en línea] <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/22/actualidad/1356194528_329005.html>.

LANE FOX, Robin (2005). *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*. Barcelona: Planeta.

LARRA, Mariano José de (2009a). *Obras completas I*. Madrid: Cátedra-Biblioteca Aúrea.

LARRA, Mariano José de (2009b). *Obras completas II*. Madrid: Cátedra-Biblioteca Aúrea.

LAUGE HANSEN, Hans y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.) (2012): *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000- 2010)*. Bern: Peter Lang.

LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Endymion.

LENTRICCHIA, Frank (1992). *Después de la Nueva Crítica*. Madrid: Visor.

LEOPARDI, Giacomo (2009). *Cantos*. Barcelona: Cátedra, Letras Universales.

LEVI, Primo (1989). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik.

LINVILLE, Rachel (2012). "The Idealization of Memory in Soldiers of Salamis". *Bulletin of Hispanic studies*, 2012, 89, nº 4, pp. 363-379.

LIPOVETSKY, Gilles (2000). *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama.

LIPOVETSKY, Gilles (2000). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

LIPOVETSKY, Gilles (2004). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

LLUCH PRATS, Javier (2006). "La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas". *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi- Atti del XXII Convegno Aispi*: Catania-Ragusa 16-18 mayo. Associazione Ispanisti Italiani, AISPI, 2006. p. 293-306. [en línea].<http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_21.pdf>.

LODGE, David (1998). *El arte de la ficción. Con ejemplos de textos clásicos y modernos*. Barcelona: Península.

LODGE, David (2011). "La lección". *El País*. 28/11/2011. [en línea].<http://elpais.com/diario/2011/11/26/babelia/1322269939_850215.html>.

LOUREIRO, Ángel (1999). "Crisis de la novela, novela de la crisis". *Ínsula* nº 634.

LUENGO, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la guerra civil española en la novela contemporánea*. Berlín: Tróvica.

LYOTARD, Jean François (2004). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

MACHADO, Antonio (1997). *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra.

MACMILLAN, Margaret (2010). *Juegos peligrosos: Usos y abusos de la historia*. Barcelona : Ariel.

MAGRIS, Claudio (2007). "Il bugiardo che dice la verità". *Corriere della Sera*. 21/01/2007 [en línea].<<http://www.sissco.it/rassegna-stampa/Il-bugiardo-che-dice-la-verita-corriere-della-sera-2007-01-21/>>.

MAINER, José Carlos (2000). *Historia, Literatura, Sociedad (Y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MAINER, José Carlos (2005). *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.

MAINER, José Carlos (2012). *La escritura desatada: el mundo de las novelas*. Barcelona: Temas de hoy.

MAINER, José-Carlos (2005). “Otra vez en los años treinta: literatura y compromiso político”. *Anales de literatura española contemporánea* 30.1/2. pp.273-300.

MAINER, José-Carlos (2006). “Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1060-2000)”. JULIÁ, Santos (ed.) *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus. pp. 135-161.

MAINER, José-Carlos (2016). “El punto de Javier Cercas”. *Revista de libros*, 21/03/2016. [en línea].<<http://www.revistadelibros.com/resenas/el-punto-ciego-las-conferencias-weidenfeld-2015-de-javier-cercas>>.

MALDONADO ALEMÁN, Manuel (2009). *Literatura e identidad cultural. Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*. Bern: Editorial Científica Internacional.

MANRIQUE SABOGAL, Winston (2008). “El yo asalta la literatura”. *El País*. 13/09/2009. [en línea].<http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html>.

MARÍAS, Javier (2011). “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas”. *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara.

MARÍAS, Javier (2013). “Incluso el libro más leído es algo minoritario”. *ABC*. 17/06/2013. [en línea].<<http://www.abc.es/cultura/cultural/20130617/abci-javier-marias-incluso-libro-201306171058.html>>

MARÍAS, Julián (1948). *Miguel de Unamuno*. Madrid: Espasa-Calpe.

MARTIN, Rebeca (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona.

MARTÍN, Rebeca (2007). *La amenaza del yo: el doble en el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Editorial Académica del Hispanismo.

MARTÍN, Sabas (ed.) (1997). *Páginas amarillas*. Madrid: Lengua de trapo.

MARTÍNEZ MONTALBÁN, Miguel Ángel (1992). *El camino romántico a la objetividad estética*. Murcia: Universidad de Murcia.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2013). *La novela de investigación de escritor. Representaciones de la Ambigüedad en la narrativa hispánica contemporánea (2001-2012)*. Tesis de doctorado. Universidad de Valencia.

MAUPASSANT, Guy de (2011). *Cuentos completos*. Madrid: Páginas de Espuma.

MAYDEU, Javier Aparicio (2013). *Continuidad y ruptura: una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.

MCHALE, Brian (1996). *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.

MELVILLE, Herman (1998). *Bartleby, el escribiente*. Madrid: Akal.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1976). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Austral.

MENENDEZ SALMÓN, Ricardo (2013). “El best seller: la dictadura de un solo libro”. *ABC*, 23/04/2014. [en línea]. <www.abc.es/cultura/cultural/20130422/abci-cultural-libros-reflexion-best-201304221249.html>.

MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000). *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna/Oxford: Peter Lang.

MONTERO, Rosa (2009). “De críticos feos e Hipatías hermosas”. *El País Semanal*. 01/11/2009. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2009/11/01/eps/1257060419_850215.html>.

MONTERO, Rosa (2011). “Garabatos de arena”. *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid: Iberoamericana. pp. 293-296.

MONTERO, Rosa (2014). “La gaseosa”. *El País*. 08/07/2014 [en línea]. <http://elpais.com/elpais/2014/07/07/opinion/1404732824_684205.html>.

MORA, Vicente Luis (2006). *Singularidades: ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby.

MORADIELLOS, Enrique (2004). *1936. Los mitos de la Guerra Civil*. Barcelona: RBA.

MORENO-NUÑO, Carmen (2006). *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias.

MOSSE, George (1999). *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*. Paris: Hachette.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2012). “Dificultad de la ficción”. *El País*. 20/10/2012 [en línea]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/17/actualidad/1350476976_592621.html>.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2013). *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral.

MUÑOZ MOLINA, Antonio y GARCÍA MONTERO, Luis (1993). *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión.

MURADO, Miguel-Anxo (2013). *La invención del pasado: verdad y ficción en la historia de España*. Barcelona: Debate.

NAVAJAS, Gonzalo (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.

NAVARRO DURÁN, Rosa (1996). *¿Por qué hay que leer a los clásicos?* Barcelona: Ariel.

NAVARRO, Justo (2015). “Por el mar corren las liebres”. *Revista de libros*, 22/06/2015 [en línea]. <<http://www.revistadelibros.com/resenas/resena-de-el-impostor>>.

NAVARRO, Vicenç (2008). “Los niños perdidos del franquismo”. *El País*. 24/12/2008. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2008/12/24/opinion/1230073210_850215.html>.

NAVARRO, Vicenç (2015). “Javier Cercas y su manipulación de la memoria histórica”. *Público*, 01/01/2015. [en línea]. <<http://www.vnavarro.org/?p=11648>>.

NORA, Pierre (1989). “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire” *Representations* 26. pp. 7-25.

OLEZA, Joan (1993). “La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo”. *Compás de Letras*, 3, diciembre 1993, pp. 113-126.

OLEZA, Joan (1994). “Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo”. *Diáblotexto*, nº 1, pp. 79-106.

OLEZA, Joan (1995). *Hacia una Nueva Cultura*. Universidad de Valencia.

OLEZA, Joan (1996). “Un realismo postmoderno”. *Ínsula*, nº 589-590, pp.39-42.

OÑORO OTERO, Cristina. (2007). *El universo literario de Enrique Vila-Matas: Fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética postmoderna*. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid.

OÑORO OTERO, Cristina (2015). *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios*. Madrid: Visor.

OREJAS, Francisco (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros.

OREJUDO, Antonio (ed.) (2004). *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Murcia: Universidad de Murcia.

OROSINI-SAILLET, Catherine (2002). “Du pacte référentiel à la fiction Soldados de Salamina de Javier Cercas”. *Cahiers du GRIAS*, 10, (ejemplar dedicado a: Le Moi et l'espace: autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine), pp. 247-260.

ORTEGA Y GASSET, José (1964). *Meditaciones del quijote-Ideas sobre la novela*. Madrid: Austral.

OVIDIO, Publio (1970). *Metamorfosis*. Madrid: CSIC.

PARDO GARCÍA, Pedro Javier. “La novela como juego: La paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne”. *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. pp. 203-217.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (ed.) (2008). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.

PAZ, Octavio. (1999). *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PENEDO, Antonio y Gonzalo Pontón (1998). *Nuevo historicismo*. Madrid: Arco/Libros.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1972). “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”. *Benito Pérez Galdós: ensayos de crítica literaria*, edición de L. Bonet, Barcelona: Península, pp. 115-132.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1991). *Misericordia*. Edición de L. García Lorenzo. Madrid: Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2013). *El abuelo*. Edición de Rosa Amor del Olmo. Madrid: Cátedra.

PERSKY, Stan (2012). *Reading the 21st Century: Books of the Decade, 2000-2009*. Quebec: McGill-Queen's Press.

PFEIFFER, Michael (1999). *El destino de la literatura*. Barcelona: Acantilado.

PLATÓN (2003). *Diálogos. Volumen II: Gorgias. Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*. Editorial Gredos. Madrid.

PLIMPTON, George (1966) "The Story behind a Nonfiction novel". *The New York Times*. 16/01/1966 [en línea]. <www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html>.

POE, Edgar Allan (2004). *Historias extraordinarias*. Madrid: AKAL.

POZUELO YVANCOS, José María (1995). *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Universitat de Valencia.

POZUELO YVANCOS, José María (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.

POZUELO YVANCOS, José María (2004). *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.

POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

POZUELO YVANCOS, José María (2010). "Narrativa española, 2009". *Ínsula*, 761, pp. 3.

POZUELO YVANCOS, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

POZUELO YVANCOS, José María (2012). "Figuración del 'yo' frente a autoficción". *La Autoficción. Reflexiones teóricas*. CASAS, Ana (ed). Madrid: Arco/Libros. pp.151-176

POZUELO, José María (2009). "Razones para un canon hispánico". *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 18, Madrid: UNED. pp. 87-97. [en línea]. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=033016>>.

PRADO, Benjamín (2011). *Operación gladio*. Madrid: Alfaguara.

PRADO, Benjamín (2014). *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.

- PRESTON, Paul (2001). *El triunfo de la democracia en España*. Barcelona: Grijalbo.
- PRESTON, Paul (2008). *El gran manipulador: la mentira cotidiana de Franco*. Barcelona: Ediciones B.
- PRESTON, Paul (2010). *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*. Madrid: DeBolsillo.
- PRESTON, Paul (2011). *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Barcelona: Debate.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis y Mar Langa Pizarro (2007). *Manual de literatura española actual: de la transición al tercer milenio*. Madrid : Castalia.
- PRZEWORSKI, Adam (1992). "The games of transition". en: *Issues in democratic consolidation: The new south american democracies in comparative perspective*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame Press, pp. 105-152.
- PULGARÍN, Amalia (1995). *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*. Madrid: Fundamentos.
- RAMONET, Ignacio (2002). *Guerras del siglo XXI: nuevos miedos, nuevas amenazas*. Barcelona: Mondadori.
- RANK, Otto (1996). *El doble*. Buenos Aires: J.V.E.
- REDONDO, Fernando Gómez (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid : Castalia.
- REICH RANICKI, Marcel (2006). *Los abogados de la literatura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- REYES MATE, Manuel (2008). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae.
- REYES MATE, Manuel (2011). "El deber de memoria". *El País*. 27/01/2011. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2011/01/27/opinion/1296082805_850215.html>.
- REYES MATE, Manuel (2013). *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.
- REYES MATE, Manuel (2014). "¿Memoria o historia?". *El País*. 27/01/2011. [en línea]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/19/babelia/1416408405_603682.html>

REYES MATE, Manuel (Ed.) (1993). *Filosofía de la Historia*. Madrid: Trotta.

RIAÑO, Peio H. (2014). “La edición de libros se desploma”. *El Confidencial*, 07/06/ 2014.
[en línea].

<http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-05-07/la-edicion-de-libros-se-desploma_126286/>.

RICO, Francisco (1992). “De hoy para mañana: la literatura de la libertad”. *Historia y crítica de la literatura española. Vol IX. Los nuevos nombres (1975-1990)*. Barcelona: Crítica pp.86-93.

RICO, Francisco (2003). “Nota de un lector”. comentario a *El móvil*, de Javier Cercas, Barcelona: Tusquets. pp. 101-110.99.

RICO, Manuel (2006). “Lo saludablemente polémico”. MORA, Vicente Luis (ed.) *Singularidades: ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby. pp. 9-14.

RICOEUR, Paul (1987). *Tiempo y narración: I. Configuración del tiempo en el relato histórico. II Configuración del tiempo en el relato de ficción* (2 vols.). Madrid: Cristiandad.

ROAS, David (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.

ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1997). *Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998). *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007). “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas” [2002]. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*. Madrid: Arco/Libros.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2012). “En la era dorada de los quinquis”. *El Periódico*, 26/09/2012 [en línea]. <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/era-dorada-los-quinquis-2212553>>.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2016). “El punto C de Javier Cercas: novela, ceguera y lucidez”. *El Periódico*, 26/04/2016 [en línea].

<<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/javier-cercas-punto-ciego-ensayo-5086425>>.

RODRIGUEZ DE ARCE, Ignacio (2015). *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*. Tesis de doctorado. Universidad de Zaragoza.

RODRÍGUEZ DE ARCE, Ignacio (2016) “El móvil de Javier Cercas: divertissement metanarrativo de un obseso de la literatura”. *Artifara* nº 16 pp. 165-180. [en línea].
<<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/1560>>.

RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (2014). “Los gigantes siempre están hambrientos”. *El País*. 29/03/2014. [en línea]
<http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/25/actualidad/1395768767_811210.html>.

ROSA, Isaac (2004). *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.

ROSA, Isaac (2007). *Otra maldita novela sobre la guerra civil*. Barcelona: Seix Barral.

ROUDINESCO, Elizabeth (2015). *Freud en su tiempo y en el nuestro*. Barcelona: Debate.

RUBINAT PARELLADA, Ramón (2013). *Aporías literarias en la obra de Javier Cercas: análisis de la falacia gnoseológica del autor a la luz de los postulados literarios del materialismo filosófico*. Tesis de doctorado. Universidad de Lleida.

RUBINAT PARELLADA, Ramón (2014). *Crítica de la obra literaria de Javier Cercas. Una execración razonada de la figura del intelectual*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

RUÍZ, Juan (Arcipreste de Hita) (1992). *Libro de buen amor*. Edición de Antonio Blecha. Madrid: Cátedra.

RUÍZ MANTILLA, Jesús (2010). “Javier Cercas gana el Premio Nacional de Narrativa”. *El País*. 08/10/2010. [en línea]

SÁBATO, Ernesto (1984). “Los relatos de Jorge Luis Borges”. *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (ed.) Madrid: Taurus.

SAFRANSKI, Rüdiger (2008). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Crítica.

SANCHEZ FERLOSIO, Rafael (1984). “La cultura, ese invento del gobierno”. *El País*. 22/11/1984. [en línea]. <http://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html>.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1987). *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*. Madrid: Alianza

SÁNCHEZ MAZAS, Rafael (2004). *La vida nueva de Pedrito de Andía*. Madrid: Espasa Calpe.

SÁNCHEZ MAZAS, Rafael (2005). *Rosa Krüger*. Madrid: Trieste.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1993). *Silva Gongorina*. Madrid: Cátedra.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1984). *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*. Barcelona: Ariel.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1996), “El archipiélago de la ficción”. *Ínsula*, 589-590, pp. 3-4.

SANZ VILLANUEVA, Santos (2000), “Relatos reales”. *El Cultural*, 19/06/2000 [en línea]. <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Relatos-reales/2347>>.

SANZ, Marta (2013). *No tan incendiario*. Cáceres: Periferica.

SARTRE, Jean Paul (1967). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

SATORRAS PONS, Alicia (2003). “Soldados de Salamina de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes”. *Revista Hispánica Moderna*. 56. pp.227-245. [en línea]. <<http://www.jstor.org/stable/30203908>>.

SAVATER, Fernando (2004). *La tarea del héroe*. Barcelona: Destino.

SCHMITT, Arnaud (2014). “La autoficción y la poética cognitiva”. *El yo fabulado*, CASAS, Ana (ed). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

SEMPRINI, Andrea. (1995). *El marketing de la marca: una aproximación semiótica*. Barcelona: Paidós Ibérica.

SENABRE, Ricardo (1987). *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo.

SENDER, Ramón J. (1971). *Crónica del alba*. Madrid: Alianza.

SERNA, Justo (2011). “Un hombre solo. Historia y virtud en *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V. Historia Contemporánea I, 23, Madrid: UNED.

SERNA, Justo (2012). *La imaginación histórica. Ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

SERRA, Fátima (2000). *La nueva narrativa española: tiempo de tregua entre ficción e historia*. Madrid: Pliegos de Bibliofilia.

SHKLOVSKI, Victor [1917] (1970). “El arte como artificio”. en: TODOROV Tzvetan (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos. pp. 55-70.

SHKLOVSKI, Viktor (1970). *El arte como artificio. Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Ediciones del signo.

SHUMAKER, Wayne (1974). *Elementos de teoría crítica*. Madrid: Cátedra.

SILVA, Emilio (2010). “El despertar de la memoria”. *El País*. 23/10/2010. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2010/10/23/espana/1287784811_850215.html>.

SILVA, Emilio y MACÍAS, Santiago (2006). *Las fosas de Franco*. Barcelona: RBA.

SILVA, Lorenzo (2004). “Y así nos hemos ido leyendo”. *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. OREJUDO, Antonio (ed.). Murcia: Universidad de Murcia. pp. 243-246.

SIMÓN, Paula (2014): “La Literatura y las catástrofes históricas del siglo XX, un novedoso objeto de estudio comparatista”. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 10, pp. 220-240.

SMITH, Adam (1987). *La riqueza de las naciones*. Barcelona: Oikos.

SOBEJANO, Gonzalo (1986). “Testimonio y poema en la novela española contemporánea”. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*. Madrid: Ediciones Istmo. p. 89-115.

SOBEJANO, Gonzalo (1988). “La novela ensimismada (1980-1985)”. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*. nº 1, pp. 9-26.

SOBEJANO, Gonzalo (1989) “Novela y metanovela en España”. *Ínsula*, 512-513, Pp. 4-6.

SOBEJANO, Gonzalo (2003). *Novela española contemporánea, 1940-1995*. Madrid. Mare Nostrum.

SOBEJANO-MORÁN, Antonio (2003). *Metaficción española en la postmodernidad*. Barcelona: Reichenberger.

SOTO, Ignacio Gómez (1999). *Mito y realidad de la lectura: los hábitos lectores en la España actual*. Madrid : Endymion.

SPIRES, Robert C. (1984). *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: Univeristy of Kentucky.

SPIRES, Robert C. (1996). *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Missouri: University of Missouri Press.

SPIRES, Robert C. (2005). “Una historia fantasmal: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas”. *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Biblioteca Nueva. pp. 75-88.

STEINER, George (1991). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*. Barcelona: Destino.

STERNE, Laurence (1976). *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*. Barcelona: Planeta.

STIGLITZ, Joseph (2003). *Los felices 90. La semilla de la destrucción*. Madrid: Taurus.

SUBIRATS, Eduardo (coord.) (2005). *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva.

TALENS, Jenaro (1994). “El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico”. *Curso de Teoría de la Literatura*, VILLANUEVA, Dario (ed.). Madrid: Taurus p. 129-143.

TALENS, Jenaro (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra.

TOCQUEVILLE, Alexis de (1952). *L 'Ancien Régime et la Révolution*. París: Gallimard.

TODOROV, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

TODOROV, Tzvetan (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.

TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.

TRAPIELLO, Andrés (1994). *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil, 1936-1939*. Barcelona: Planeta.

TRÍAS, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.

TUSELL, Javier (1986). *Los hijos de la sangre. La España de 1936 desde 1986*. Madrid: Espasa Calpe.

TUSELL, Javier (1991). *La transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16.

UNAMUNO, Miguel [1927] (2000). *Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza.

UNAMUNO, Miguel de [1914] (2008). *Niebla*, edición de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra.

URBINA, Eduardo (2002). “Cervantes y el Quijote en la narrativa de Paul Auster”.

2º Congresso Brasileiro de Hispanistas [en línea].

<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=msc0000000012002000200013&script=sci_arttext>.

USLAR-PIETRI, Arturo (1967). *Obras selectas*. Madrid: Edime.

VAILL, Amanda (2014). *Hotel Florida: Verdad, amor y muerte en la Guerra Civil*.

VALDÉS, Enrique (2007). “Héroes y villanos en Soldados de Salamina de Javier Cercas”. *Alpha*, 25. pp.193-204.

VALLS, Fernando (2003). *La realidad inventada*. Barcelona: Crítica.

VALLS, Fernando (2006). *El artículo literario: de Francisco Ayala a Javier Cercas*. Cuenca: Centro de Profesores y Recursos.

VARELA, Javier (1999). *La novela de España*. Madrid: Grupo Santillana.

VARGAS LLOSA, Mario (1971). *Historia de un deicidio*. Caracas: Monte Avila.

VARGAS LLOSA, Mario (2001). “El sueño de los héroes”. *El País*. 03/09/2001. [en línea]. <http://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html>.

VARGAS LLOSA, Mario (2002). *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara.

VARGAS LLOSA, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2009). “La novela que no lo fue”. *El espectador*, 05/11/2009. [en línea]. <<http://www.elespectador.com/columna170649-novela-no-fue>>.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2012). *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara.

VATTIMO, Gianni (1999). *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Península.

VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1986). “Contra las pesadillas estéticas”. *El País*. 29/10/1986. [en línea]. <http://elpais.com/diario/1986/10/29/opinion/530924412_850215.html>.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Critica-Grijalbo.

VEGA, Lope de (1985). *Cartas*, edición de Nicolás Marín. Madrid: Castalia.

VEIGA, Francisco (2009). *El desequilibrio como orden: una historia de la posguerra fría, 1990-2008*. Madrid: Alianza.

VERNANT, Jean-Pierre (2000). *El universo, los dioses, los hombres*. Barcelona: Anagrama.

VERNE, Julio (1971). *Viaje al centro de la tierra*. Barcelona: Editorial Bruguera.

VIDAL, Sergio (2016): “Triangulos narrativos. Aproximaciones a la combinatoria de géneros en la novela contemporánea”. *Fahrenheit 452°F, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* n°14. [en línea].
<http://www.452f.com/pdf/numero14/14_452f_Vidal_orgnl.pdf>.

VILA, Jose Antonio (2016). “El punto ciego de Javier Cercas”. *Quimera*, n° 394, [en línea].
<www.revistaquimera.com/page/2/>.

VILA-MATAS, Enrique (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

VILA-SANJUÁN, Sergio (2003). *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino.

VILLANUEVA, Darío (2008). “After Dark”. *El cultural*, 16/10/2008.

VILLANUEVA, S. S. (1999). *Historia y crítica de la literatura española (Vol. 1)*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS).

VONNEGUT, Kurt (1977). “There is no shortage of wonderful writers. What we lack is a dependable mass of readers”. *The Paris Review*. n°62. [en línea].
<<https://www.theparisreview.org/interviews/3605/kurt-vonnegut-the-art-of-fiction-no-64-kurt-vonnegut>>.

VONNEGUT, Kurt (1999). *Matadero cinco*. Barcelona: Anagrama.

WALSH, Rodolfo (2008). *Operación masacre*. Madrid: 451 Editores.

WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen.

WIEVIORKA, Annette (2006). *The Era of the Witness*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

WOLFE, Tom (1984). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.

WRIGHT, Richard (1968). *España pagana*. Buenos Aires: La Pléyade.

ZAVALETA, Claudia Elena (1997). “Indigestión cetácea”. *Renacimiento*. 17/18 (otoño-invierno, 1997). pp. 72-73

ZWEIG, Stefan (2012). *El mundo de ayer: memorias de un europeo*. Barcelona: Acantilado.

ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

TRUEBA, David (2003). *Soldados de Salamina*. DVD. Dir. David Trueba. (Basada en la novela de Javier Cercas). Productor: Andrés Vicente Gómez.

CONFERENCIAS Y PROGRAMAS DE TELEVISIÓN

Entrevista concedida por Javier Cercas a Ignacio Vidal-Folch para el programa literario de la 2 de RTVE *Nostromo*, del 14 de abril de 2011. [en línea].

<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/nostromo/nostromo-javier-cercas/1073561/>>.

Conferencia de Javier Cercas “Novela y Ficción”. organizada por la Fundación Juan March, el 22 de octubre de 2013, para el ciclo *Poética y narrativa: Javier Cercas*.

[en línea]. <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2968&l=1>>.

Diálogo entre Javier Cercas y Domingo Ródenas de Moya, en la Fundación Juan March, el 24 de octubre de 2013, con motivo del ciclo *Poética y narrativa: Javier Cercas*.

[en línea]. <<http://www.march.es/videos/?p0=420&l=1>>.

Diálogo entre Javier Cercas y Jordi Canal organizado por la fundación MAPFRE, el 15 de diciembre de 2011, dentro del ciclo “Los intelectuales tras el siglo de los intelectuales” [en línea].

<<https://www.youtube.com/watch?v=5k26XlmpweE>>.

Conferencia de Jordi Gracia “La consolidación de un canon”. en la Fundación Juan March, el 13 de octubre de 2009, dentro del ciclo *Las máscaras de un género. Literatura y autobiografía en la España contemporánea*. [en línea].

<<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22614&l=1>>.

Conferencia de Sebastiaan Faber “History, memory, fiction: The struggle over discursive hegemony in the representation of Spain’s violent past”. dentro del seminario *Conversations on Europe*, organizado por el Center for European Studies- European Union Center, el 25/03/2010. [en línea].

<http://www.umich.edu/~iinet/media2/ces-euc/09-10/video/flash/faber_20100325/>.

DOCUMENTACIÓN ORIGINAL

Además de la bibliografía que aquí se presenta, el autor de esta Tesis pudo tener acceso a material aún no publicado referido a la obra de Javier Cercas. En este sentido, se han podido consultar las transcripciones del seminario monográfico “Para leer de Cercas”. organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en colaboración con la Universidad de Castilla-La Mancha y celebrado en Cuenca los días 11 y 12 de noviembre de 2010. Después de ponernos en contacto con algunos de los conferenciantes, se han podido volver a reunir la totalidad de las charlas, cuyo título transcribimos a continuación.

Félix Romero, “Javier Cercas de la A a la Z”.

Jordi Soler, “La guerra civil en el plató del nuevo milenio”.

Leonardo Valencia, “Javier Cercas, búsqueda y fuga de la novela”.

Mesa redonda: “El lugar de Javier Cercas en la literatura Iberoamericana” (con Félix

Romero, Jordi Soler y Leonardo Valencia).

Santiago Roncagliolo, “Las delgadas líneas rojas”.

Juan Villoro, “Fiebre de archivo”.

Mesa redonda: “Los géneros de Javier Cercas” (con Santiago Roncagliolo, Juan Villoro y Fernando Iwasaki).

Conversación y coloquio: “Todo(s) lo(s) Cercas” (con Javier Cercas y Fernando Iwasaki).

Agradecemos la intermediación de Fernando Iwasaki y de Yolanda Doig, profesora de la Universidad de Castilla-La Mancha, al facilitarnos una documentación que nos ayudó especialmente en las primeras etapas de la investigación. Es deseo del autor de esta Tesis que ese material recopilado a lo largo de estos años pueda ver la luz en forma de libro en un futuro próximo. Ha resultado de gran utilidad, igualmente, la correspondencia directa con Javier Cercas, así como la ayuda ofrecida por Jordi Gracia para hacernos con la primera edición descatalogadas de *El móvil*, publicado por Sirmio en 1987 y desaparecido desde hace años de las librerías españolas. Conste también aquí nuestro agradecimiento a uno y otro.

